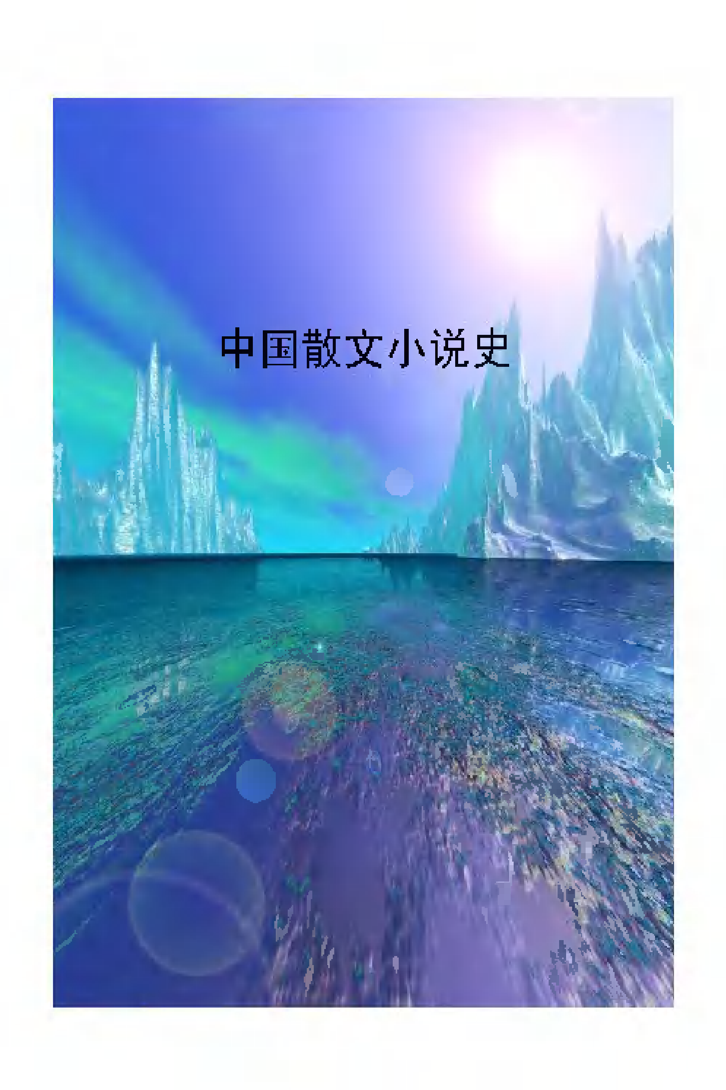

中国散文小说史

专题史系列丛书

中国散文小说史

陈平原 著

上海人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国散文小说史/陈平原著.
—上海:上海人民出版社,2004
(专题史系列丛书)
ISBN 7-208-05300-6

Ⅰ.中… Ⅱ.陈… Ⅲ.①散文—文学史—中国
②小说史—中国 Ⅳ.I207

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第080744号

责任编辑 虞信棠
封面装帧 王晓阳

·专题史系列丛书·
中国散文小说史
陈平原 著
世纪出版集团
上海人民出版社出版
(200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc)
世纪出版集团发行中心发行
商务印书馆上海印刷股份有限公司印刷
开本890×1240 1/32 印张12.75 插页6 字数312,000
2004年9月第1版 2004年9月第1次印刷
印数1-3,100
ISBN 7-208-05300-6/K·1062
定价 29.00元

出版说明

在浩如烟海的史学著作中，专题史著作是专门性强而主题面广的一类学术研究专著。这类著作，以政治、经济、军事、文化、艺术、宗教、科学技术等领域的某一专题为研究对象，在广征博引文献典籍和考古发见及前人研究成果的基础上，钩沉稽玄、探幽发微、考镜源流、传承文明，力求翔实而又清晰地展现这些领域滥觞、形成、发展的历史轨迹；在加深“通史”和“断代史”等对相关领域的阐述方面，起着其他论著无可替代的独特作用。

上海人民出版社致力于专题史著作的出版。自20世纪50年代迄今，先后出版了长期从事专题史研究的专家、学者撰著的《中国货币史》、《中国古代冶铁技术发展史》、《中国印刷史》、《中国天文学史》、《中华文化史》、《中国民间宗教史》、《中国舞蹈发展史》、《中国杂技史》、《中国小学史》等一大批专题著作，受到海内外学界和广大史学爱好者的欢迎和好评。

为了满足学术界和广大读者的需要，我社决定组织出版“专题史系列丛书”，并从历年已出版的数百种专题史著作中遴选出一批学术价值较高、出版时间较长的图书，汇入“专题史系列丛书”，分批出版，以飨读者。

本丛书出版前，在编辑工作中，或由作者对原书作了必要的校订，或由编者对原书插图作了相应的技术处理。特予以说明。

作者简介

陈平原，1954年生于广东潮州。1984年毕业于中山大学，获文学硕士学位；1987年毕业于北京大学，获文学博士学位。先后任北大中文系讲师（1987年起）、副教授（1990年起）、教授（1992年起）。现为北大中文系现代文学教研室主任、北京大学二十世纪中国文化研究中心召集人、中国俗文学学会会长。曾在日本东京大学和京都大学、美国哥伦比亚大学、德国海德堡大学、英国伦敦大学、法国东方语言文化学院以及香港中文大学、台湾大学从事研究或教学。近年关注的课题包括二十世纪中国文学、中国小说与中国散文、现代中国教育及学术、图像研究等。

曾被国家教委和国务院学位委员会评为"作出突出贡献的中国博士学位获得者"（1991）；获全国高校一、二、三届人文社会科学研究优秀著作奖（1995，1999，2003）、第四届国家图书奖荣誉奖（集体，1999），第五届国家图书奖提名奖（集体，2001），首届全国比较文学优秀著作一等奖（1990）、首届王瑶学术奖优秀论文一等奖（2002）等。

先后出版《在东西方文化碰撞中》、《中国小说叙事模式的转变》、《二十世纪中国小说史》第一卷、《千古文人侠客梦》、《小说史：理论与实践》、《陈平原小说史论集》、《中国现代学术之建立》、《老北大的故事》、《中国文化通志·散文小说志》、《文学史的形成与建构》、《中国大学十讲》、《触摸历史与进入五四》、《当代中国人文观察》等著作三十

余种。另外，出于学术民间化的追求，1991—2000 年与友人合作主编人文集刊《学人》；2001 年起主编学术集刊《现代中国》。

目　录

第一章　绪论:中国散文与中国小说 …………………………… 1
　第一节　关于"散文"…………………………………………… 2
　第二节　关于"小说"…………………………………………… 5
　第三节　文类边界的建立与超越……………………………… 8
　第四节　本书的叙述策略 …………………………………… 14

上编　中国散文

第二章　史传之文与诸子之文 …………………………………… 19
　第一节　从言辞到文章 ……………………………………… 20
　第二节　从直书到叙事 ……………………………………… 29
　第三节　百家争鸣 …………………………………………… 38
　第四节　诸子遗风 …………………………………………… 45

第三章　辞赋、玄言与骈俪…………………………………………… 53
　第一节　两汉辞赋 …………………………………………… 55
　第二节　魏晋玄言 …………………………………………… 63
　第三节　六朝骈俪 …………………………………………… 72
　第四节　山水与纪游 ………………………………………… 79

第四章　古文运动与唐宋文章 …… 88
第一节　唐代古文运动 …… 90
第二节　宋代古文运动 …… 103
第三节　赠序、墓志与游记 …… 115

第五章　八股时代与晚明小品 …… 133
第一节　八股文体 …… 134
第二节　文必秦汉 …… 140
第三节　独抒性灵 …… 146
第四节　晚明小品 …… 150
第五节　从山人到遗民 …… 156

第六章　桐城义法与学者之文 …… 164
第一节　选本的魅力 …… 165
第二节　古文与时文 …… 170
第三节　桐城文章 …… 178
第四节　学者之文 …… 183

第七章　从白话到美文 …… 191
第一节　报章与白话 …… 192
第二节　译文与美文 …… 198
第三节　杂感与小品 …… 204
第四节　孤独与生机 …… 211

下编　中 国 小 说

第八章　史传精神与小说笔法 …… 217

第一节　古小说的起源与分类………………………… 218
第二节　博物与琐言………………………………………… 223
第三节　逸事与志怪………………………………………… 229
第四节　随笔杂录与姑妄听之…………………………… 240

第九章　作意好奇与诗人情怀 ………………………… 248
第一节　唐人小说的渊源及体式……………………… 249
第二节　女性魅力与游侠精神………………………… 256
第三节　用传奇法，而以志怪 ………………………… 264
第四节　从记录见闻到自述生平……………………… 271

第十章　说书人与叙事者 ………………………………… 278
第一节　话本小说的酝酿与独立……………………… 279
第二节　庶民的悲欢与听觉的艺术…………………… 284
第三节　文人的介入与叙事者的呈现………………… 289
第四节　教诲、游戏与讽谕 …………………………… 294

第十一章　英雄与历史：以民间叙事为根基 ………………… 299
第一节　重建社会秩序——以《三国演义》为中心………… 300
第二节　落寞英雄路——以《水浒传》为中心………………… 308
第三节　神魔与游记——以《西游记》为中心………………… 317
第四节　侠义与公案之分合——说书风格的滞留………… 324

第十二章　儿女与社会：以文人想象为主体 ………………… 332
第一节　欲望与家庭——以《金瓶梅》为中心………………… 333
第二节　才子佳人的新变——以《红楼梦》为中心………… 340
第三节　女性命运之关注——清代小说的另一侧面……… 348

第四节　士人心态与社会风情——以《儒林外史》为中心 …… 357

第十三章　中国小说之转型 …… 363

第一节　域外小说的刺激与启迪 …… 364

第二节　传统的创造性转化 …… 369

第三节　小说的书面化倾向 …… 374

第四节　两代人的事业 …… 381

参考文献 …… 385

生命中必须承受的“重” …… 394

——《中国散文小说史》新版后记

第一章　绪论:中国散文与中国小说

作为文类的"散文"与"小说"[1],本身并不具备时间性与空间性。换句话说,古今中外的散文与小说,具有某些基本特征,足以将其与诗歌、戏剧等文类区别开来。这种最基本的假设,支撑起千百年来的文类研究。但在具体操作中,存在着两种不同的研究策略。追求建立理论性文类(theoretical genres)者,更愿意强调不受时空影响的"散文特性"或"小说特性";相反,如果着眼于历史性文类(historical genres),则不能不突出渲染古今散文或中外小说之歧异。二者各有其合理性,本书限于体例,自是侧重于后者。

汉人班固眼中"君子弗为"的小说,与晚清梁启超定为"文学之最上乘"的小说,相去何止千里!可又不能不承认,这两种"小说"观念,存在着某种值得关注的历史联系。人世间,没有放诸四海而皆准、校诸古今而皆通的"散文"或"小说"概念,可这并不等于完全否定了文类研究的价值。金人王若虚《滹南遗老集》卷三七《文辨》中有一句妙语,可借用来解答此难题:

> 或问文章有体乎?曰:无。又问无体乎?曰:有。然则果何如?曰:定体则无,大体须有。

---

[1] 关于文学分类的术语,历来相当混乱。这里把第一级分类称为"文类"或"体裁"(如小说、诗歌、戏剧),而把第二级分类定为"文体"(如墓志、题跋、游记)或"类型"(如历史演义、英雄传奇、武侠小说)。

有“大体”而无“定体”，此说既针对不同文体间有时相当模糊的边界，也指向同一文体不同时代可能相当激烈的变异。文学史家的工作，一是识大体，二是辨小异。这里的“大”、“小”之分，只是相对而言，本身并不包含价值判断。“大体”保证了文类的生存，“小异”则意味着文类的发展——正是此等打破“定体”的不断努力，使得文类永远保持新鲜与活力。

“散文”与“小说”，无论古今中外，都是独当一面的重要文类。将两种性格不同的重要文类放在一起论述，并非“乱点鸳鸯谱”。小说与散文间千丝万缕的联系，在此后的论述中，将被不断提及。这里需要略加解释的是，为何先论“散文”，后及“小说”。对于二十世纪的读者来说，小说的地位可能远在散文之上；可在漫长的中国文学史上，“散文”作为中心文类所受到的重视，远非“不登大雅之堂”的小说所能比拟。更重要的是，追根溯源，“散文”趋于成熟在前，“小说”走出浑沌在后；论述后起的文类，必然涉及其对于已有文类的依赖与背叛。

第一节　关于“散文”

在中国，“散文”作为文类源远流长，而被正式命名，则是晚近的事情。这一名与实之间的缝隙，形成某种张力，要求研究者必须首先进行概念的清理与界定。今人眼中的散文，大略包含以下三个层面的含义：与诗歌、小说、戏剧相对应；与骈文相对应；与韵文相对应。这里由近及远，依次剥离，借此理解“散文”的历史命运。

所谓与小说、诗歌、戏剧并驾齐驱的散文，乃是五四以后拥抱并改造西方“文学概论”的成果。五四文学革命是以提倡白话文、打倒文言文开篇的，这里除了语言上的文白之争，还蕴涵着文类等级的变

更，即“散文”由中心退居边缘。此前谈论文学，首先是文章，而后才是诗词；至于小说与戏曲，可有可无。此后则天翻地覆，小说、戏剧出尽风头，文章则相形见绌。这种文学观念的变化，不只影响当代创作，也涉及文学史建构。文学进化神话的引进，以及文类等级的调整，使得五四以后的文学史著焕然一新。像胡适那样断言宋元以下古文已经死亡——既被白话所取代，也被小说戏曲所超越，或许不太多；但论及宋元以下文学，学者们大都以词、曲、小说而不是文章为关注的重心。这一点，比较林传甲、谢无量所撰文学史与二三十年代以后的同类著述，可以看得很清楚。

尽管经过鲁迅、周作人等人的努力，杂感、随笔、小品、美文等终于进入文学殿堂，不过，在一般读者乃至作者眼中，散文仍是矮人一截。就连散文名家朱自清，也在其散文集《背影》的序中称：“它不能算作纯艺术品，与诗、小说、戏剧，有高下之分。”依照其时普遍接纳的西方文学观念，“散文”与其说是一种独立的文类，不如说是除诗歌、小说、戏剧以外无限广阔因而也就难以定义的文学领域。称“文学领域”尚属客气，对于此类体式、风格、功能千差万别的“文章”，能否“算作纯艺术品”，时人心里普遍存在疑问。考虑到散文在中国的源远流长，在建构文类学时，学者们略为变通，于是有了皆大欢喜的“四分天下”说。“散文”总算四分天下得其一，避免了被剔出文学殿堂的厄运；只是昔日“文坛霸主”，如今沦落为“叨陪末座”。千百年来中国的读书人立言载道、博取功名、祈求不朽的“文章”，经过这么一番功能限定及价值重估，几乎已是脱胎换骨。

相对于诗歌或戏剧来，现代中国散文受传统的制约及恩惠更深更厚。虽然有过“桐城谬种选学妖孽”等激进的口号，白话散文要获得成功，必须向古文学习，这种想法很快为大多数作家所默认。周作人的提倡晚明小品与鲁迅的表彰唐末杂文，取径自是不同，但在借古文改造白话散文这一点上，二者并没有什么区别。清人刘熙载《艺

概·文概》中有言:“韩文起八代之衰,实集八代之成。”这话可移用来说明现代散文与古文的关系。

更何况,“古文”本就是“散文”。这里所说的“散文”,特指其与“骈文”相对立。最早在此意义上使用“散文”这一概念的,大概是宋人罗大经。《鹤林玉露》丙编卷二称:“山谷诗骚妙天下,而散文颇觉琐碎局促”;甲编卷二则引周必大语:“四六特拘对耳,其立意措辞,贵于浑融有味,与散文同。”这里提及“散文”,不只取其与诗骚相对,更强调其与骈文异途。不过,宋明两代文人,更愿意沿用韩柳的术语,将此等长短错落、无韵律骈俪之拘束、不讲求词藻与用典的文章,称为“古文”。直到清人重提骈散之争,“散文”作为与“骈文”相对应的概念,方才屡被提及,如“六朝文无非骈体,但纵横捭阖,一与散文同”;“散文可踏空,骈文必徵实”等。[①]

清代各家对六朝骈俪的评价天差地别,可以暂不涉及;文分骈散,且二者相对与相争,这点却基本没有异议。不只唐宋以下自觉与骈文相对抗的“古文”是“散文”,先秦两汉不曾着意讲求韵律与对偶的诸子之文与史传之文,也是“散文”。但这里有个明显的区别:秦汉之文乃骈散未明,故无意讲求;唐宋以下则是骈散已分,而刻意避免。骈散相依而又相克,晚清罗惇曧曾借此勾勒两千年中国文章的发展脉络:

> 周秦逮于汉初,骈散不分之代也。西汉衍乎东汉,骈散角出之代也。魏晋历六朝而迄唐,骈文极盛之代也。古文挺起于中唐,策论靡然于赵宋,散文兴而骈文蹶之代也。宋四六,骈文之余波也。元明二代,骈散并衰,而散力终胜于骈。明末逮乎国朝,散骈并兴,而骈势差强于散。[②]

---

① 参阅孔广森:《答朱沧湄书》;袁枚:《胡稚威骈体文序》。

② 罗惇曧:《文学源流》,见《中国近代文论选》,人民文学出版社 1981 年版,第 620 页。

对骈散之争的功过得失，留待以下各章具体评述。倒是借骈散兴衰追溯文章源流的尝试，给后来者以启示：为“散文”作史，无论如何不该绕开作为对话者与挑战者的“骈文”。

至于在与“韵文”相对的意义上谈论“散文”，则有点不今不古，缺乏明确的界定。“韵文”一般指的是押脚韵，而不是像骈文那样奇偶相生低昂互节、借抑扬顿挫来咏叹声情。如果将不押脚韵者定义为“散文”，那么古文中的铭赞辞赋必须排除；更重要的是，此文体将因包括小说、论著、地图解说以及数理化教科书等而变得漫无边际。以有韵、无韵为分类标准，约略等于古老的诗文之分，基本无视此后崛起的小说、戏曲等。但此说也有可取之处，即打破明清以下古文家为求精致而日趋小气的格局。不必有意为文，更不必以文人自居，述学文字照样可能充满风采与神韵。这一点，刚好对应了中国散文的一大特性：兼及文与学、骈与散、审美与实用。

理解中国散文史上一次次激动人心的论争，比如六朝的文笔之争、唐宋的古今之争、清人的骈散之争，以及近在眼前的文白之争，但拒绝站在一家一派的立场来取舍，更不愿意为了“正统”而摈弃许多同样充满魅力的“异端”。秦汉的诸子之文与史传之文固然令人神往，两汉辞赋与六朝骈俪同样无法割舍；韩柳欧苏提倡古文的业绩值得评说，作为读书人博取功名敲门砖的八股也必须面对。一句话，只要对中国散文的发展产生过重大影响，本书都希望有所涉及。

第二节　关于“小说”

“散文”作为文类的外延与内涵，需要借助历史的叙述，才能逐渐明晰起来。但“散文”所包含的各文体，古来却有相当精采的辨析。

作为文体论开山作的《文章流别志论》，以及第一部按文体编纂的文学总集《昭明文选》，还有建立"原始以表末，释名以章义，选文以定篇，敷理以举统"研究体例的《文心雕龙》，都出现在距今一千五百年前。可想而知，"文章辨体"，在中国散文史上并非陌生的课题。诗文代变，"有沿古以为号，有随宜以立称，有因旧名而质与古异，有创新号而实与古同"，就像近人黄侃所说的，切不可"为名实玄纽所惑"。可千百年来，致力于"推迹其本原，诊求其旨趣"[①] 者，大有人在。借用明人徐师曾的话，便是：

> 盖自秦汉而下，文愈盛；文愈盛，故类愈增；类愈增，故体愈众；体愈众，故辨当愈严。[②]

经过一代代文论家不懈的努力，"文章"之"体"，对于中国读书人来说，大致是明晰而且确定的。

谈论"小说"，可就没有这种方便了。相对于盛极一时的"文章辨体"，研究小说内部结构及体式者，未免显得过于薄弱。所谓"六经国史而外，凡著述皆小说也"[③]，明人这一夸大其辞的表述，其实正透出其对小说作为一种文类的把握无能为力。明人中，对小说真有研究的兴趣与能力的，当属胡应麟。胡氏修正郑樵古今著述"足相紊乱"者有五的说法，强调"最易混淆者小说也"[④]，确系甘苦之谈。《少室山房笔丛·九流绪论》关于小说的分类，历来为研究者所重视，可也只局限于文言系统，《水浒传》等章回小说则无法纳人。

在古代中国，"小说"的概念相当含混。《庄子·外物》中已出现"小说"字眼，但并非文类概念。班固《汉书·艺文志》收录小说十五家，并加以界定："小说家者流，盖出于稗官，街谈巷语，道听途说者之

---

① 黄侃：《文心雕龙札记·颂赞第九》。
② 徐师曾：《文体明辨序》。
③ 可一居士：《醒世恒言·序》。
④ 参阅郑樵：《校雠略·编次之讹论》及胡应麟：《少室山房笔丛·九流绪论》。

所造也。”尽管学者们对这句话再三引申发挥，仍嫌界说不清。后人虽借助“虚一实”、“文一史”、“雅一俗”等作为尺度，努力将其与史书区分开来，可中国“小说”之概念含混这一先天性特点，并无根本改观。同为“小说”，古今之别，相去天渊；即便生活在同一时代，也因接受的文学传统不同，对“小说”的理解与界定因而迥异。大致而言，中国古代文言小说的概念，大大超过现代文类学意义上的“小说”，也就是说，在现代人看来，许多文言小说不能算“小说”；而中国古代白话小说的概念，则小于现代文类学意义上的“小说”，比如，宋代说话四家，“小说”只居其一。

将中国古代小说分为文言小说与白话小说两大系统，不只是因为在十九世纪以前的中国文人眼中，二者不能混为一谈；更重要的是，二者的区别绝不仅仅是语言媒介的不同，还包括不同的文学起源（若前者主要取法史传与辞赋，后者则更多得益于俗讲和说书），不同的文学体制（前者接近于现代文类意义上的短篇小说，后者则以长篇小说尤为出色），还有一整套与之相适应的不同的表现方式与审美理想。文言小说与白话小说的相对独立平行发展，是中国小说史的一大特色；因而这两者的互相对峙、互相影响及各自消长起伏的趋势，也就构成了中国小说发展的一个重要侧面。

不管是文言小说还是白话小说，在整个中国文学结构中，都处于边缘地位。相对于处在中心地位的诗文来，小说只是一种不大正经的浅陋的通俗读物。即便已经摆脱“丛残小语”的原始形态，小说仍只能以“虽小道必有可观”来聊以自慰。在治国安邦者看来，小说因其注重世态人情、细节琐事、奇谈怪论，以及娱乐色彩浓厚，并不是表达政教理想的最佳手段，也就是说，小说不大适合于载道，因而“不登大雅之堂”。这一千百年来士大夫普遍存在的偏见，使得中国小说较为接近民间生活与民间欣赏趣味。小说地位卑下，这固然使得不少有才华的作家不愿涉足，妨碍了这一文类的演进（说书风格的长期滞

留便是一个明显的例子);可反过来,因其远离主流意识形态,较少受“文以载道”观念的束缚,艺术创新的自由度更大。尽管明清文人大都鄙视小说,可在后世文学史家看来,明清两代小说艺术的发展,比正宗的诗文更值得骄傲。

中国古代没有留下篇幅巨大、叙事曲折的史诗,在很长时间里,“叙事”几乎成了史书的专利,以至千古文人谈小说,没有不宗《史记》的。另一方面,中国作为一个诗的国度,任何一种文学形式,只要想挤人文学结构的中心,就不能不借鉴诗歌的抒情特征,否则很难得到读者的赏识。这两者决定了“史传”传统与“诗骚”传统在中国小说艺术发展中起举足轻重的作用。前者表现为补正史之阙的写作目的、实录的春秋笔法,以及纪传体的叙事技巧;后者则落实在突出想象与虚构、叙事中夹杂言志与抒情,以及结构上大量引诗词人小说。不同时代不同作家可能同时接受这两者的影响,只不过因其不同的审美选择,在具体创作中各自有所侧重。

第三节　文类边界的建立与超越

文类的建立,主要目的不外三点:一是出于图书分类与总集编纂的需要,二是建立标准以便展开深人细致的批评,三是使得学文者能够尽快掌握基本技巧。照此说来,文类研究自是越精微越确定越好。可实际上并非如此,随着文类的愈辨愈细,也出现了不少问题。不管是“散文”还是“小说”,本来只是借以描述文学现象的一种基本假设;在实际操作中,论者为了渲染其合理性,往往将分类标准凝固化。开创者还有兴趣与能力穿越文类的边界,从事各种创新尝试;后来者则大都只能守成,因而更倾向于强调“边界”的神圣,并谴责各种“越境”的行为。

固守已经勘定的"边界",有利于文类的承传与接纳,但很容易因此而窒息其不断更新的生机。比如,小说与散文之间的"边界",便常因某些古文家纯洁血统保持稳定的冲动而变得格外敏感与脆弱。最典型的例子,莫过于桐城文派拒绝小说渗透的努力。

桐城开山之祖方苞,为文讲义法,求雅驯,特别反感古文之"杂小说"[①]。吴德旋著、吕璜述的《初月楼古文绪论》,对此有进一步的发挥:"古文之体,忌小说,忌语录,忌诗话,忌时文,忌尺牍;此五者不去,非古文也。"为桐城辩护者,喜欢将古文之"忌小说",局限在纯洁语言的范围内;其实,吴、吕说得很清楚,"所谓小说气,不专在字句",更重要的是"用意太纤太刻"[②]。讲求字句,防止纤刻,仍不足以尽桐城文派对小说渗透的警觉。还是谨守师法而又善于表述的末代桐城大家姚永朴,将其隐忧和盘托出。在界定"文学家"时,姚氏称其有别于性理家、考据家、政治家与小说家,明确将小说排除在文学之外。以下关于小说弊端的攻击,大概才是桐城诸家决意严守边界的真正原因:

> 情钟儿女,入于邪淫;事托鬼狐,邻于诞妄。又其甚者,以恩怨爱憎之故,而以忠为奸,以佞为圣,谀之则颂功德,诋之则发阴私,伤风败俗,为害甚大。且其辞纵新颖可喜,而终不免纤佻。[③]

将语言之"纤佻"与否留在最后,这或许更合方苞力倡"义法"的原意。

桐城之排斥小说,有意识形态方面的考虑,但也与其文类等级观念有关。这种"洁癖"首先碰到的挑战,反而是其奉为旗帜的韩文公。韩愈为文不大守规矩,颇有穿越边界游戏笔墨之作;曾国藩就曾对其《试大理评事王君墓志铭》"已失古意"略表不满。于本应庄严古雅的

---

① 参见沈廷芳:《望溪先生传书后》。

② 参阅吴德旋著、吕璜述:《初月楼古文绪论》;吴孟复:《桐城文派述论》,安徽教育出版社1992年版,第43页。

③ 姚永朴:《文学研究法》,黄山书社1989年版,第20页。

墓志中，插入妙趣横生的骗娶侯女逸事，正是引小说笔法入古文。韩柳之提倡古文，不排斥甚至有意借鉴传奇手法，可以说是"公开的秘密"。后世古文家既不敢否定韩柳，又不赞赏穿越文类的边界，于是将罪过推给学步者，就像清初汪琬所说的：

> 前代之文，有近于小说者，盖自柳子厚始。如《河间》、《李赤》二传、《谪龙说》之属皆然。然子厚文气高洁，故犹未觉其流宕也。至于今日，则遂以小说为古文辞矣。[①]

以小说为古文，文气可能不够"高洁"，可也别有好处，比如说叙事曲折、刻画生动等。与汪琬同称清初三家的魏禧、侯方域，其所撰《大铁椎传》、《马伶传》、《李姬传》等，正以颇有"小说家伎俩"而获得成功。认真追究起来，方苞的《左忠毅公逸事》，也未见得能完全撇清与小说的关系。

"小说"与"散文"，作为文学的两大门类，当然有其独立性。在两千多年的文学进程中，二者地位高低不同，风格雅俗有别。另外，还由此引发功能（载道与娱乐）、读者（士人与民众）、文风（简洁与夸饰）、传播媒介（书面与口头）等的差异。这些"差异"，在两大文类都得到充分发展的今天，似乎是天经地义的。反而是谈论"小说"与"散文"之"合"——准确地说，应是二者某种程度的互补与互动——需要特别加以论证。

文章之体，"总其大要，不外纪事、议论两端"；至于议论与纪事何者更重要，依立说者的个人兴趣及所长，尽可上下其手[②]。比如，清人章学诚深于史学，故认定"文章以叙事为最难"。叙事之所以高于议论，在章学诚看来，就因为"史迁之法"、"左氏之文"的神奇变化，使今古文人得以畅意达情，也使文章之能事始尽。撇开纪事、议论孰高

---

① 汪琬：《钝翁类稿》卷四八《跋王于一遗集》。

② 参见邵作舟：《论文八则》；梁章钜：《退庵论文》。

孰低之争，章氏对“叙事之文其变无穷”的描述，倒是值得再三品味，因其涉及小说与散文的共同特征：

> 盖其为法，则有以顺叙者，以逆叙者；以类叙者，以次叙者；以牵连而叙者，断续叙者，错综叙者；假议论而叙者，夹议论而叙者；先叙后断，先断后叙，且叙且断，以叙作断；预提于前，补缀于后；两事合一，一事两分；对叙插叙，明叙暗叙；颠倒叙，回环叙；离合变化，奇正相生。如孙、吴用兵，扁、仓用药，神妙不测，几于化工。

值得注意的是，章氏此文题为《论课蒙学文法》，并非高深的文论，主要是介绍其时学界的“常识”。实际上，宋元以下，强调叙事起源于史官，以及讨论叙事时间与叙事结构的，大有人在[①]，章氏只是略加排比渲染而已。

这里讨论的“其变无穷”的叙事方法，主要指向古文，可也同样适应于小说。《左传》与《史记》作为叙事之文的“不祧之祖”，对后世散文以及小说影响之深，无论怎么强调也不过分。金圣叹称“《史记》是以文运事，《水浒》是因文生事”，似乎着意区分小说与史著；可具体评点小说时，金氏使用的仍是根源于《史记》的古文笔法[②]。借助于“史迁之法”与“左氏之文”，古文家与小说家很容易找到“共同语言”。

至于金圣叹所强调的“以文运事”与“因文生事”的区别，确实是注重实录的史著与偏于虚构的小说之间最大的鸿沟（散文居于中间位置）。不过，史著不可能真的全凭“实录”。早就有人怀疑《左传》、《史记》中若干不可能有见证人的密室之语、死前独白乃是出于作者的虚拟与想象，钱钟书更是将其作为“史有诗心、文心之证”：

> 史家追叙真人实事，每须遥体人情，悬想事势，设身局中，潜

---

① 参阅宋人真德秀：《文章正宗》；元人陈绎：《文筌》；清人李绂：《秋山论文》等。

② 金圣叹：《读第五才子书法》、《第五才子书施耐庵水浒传回评》。

> 心腔内，忖之度之，以揣以摩，庶几入情合理。盖与小说、院本之臆造人物、虚构境地，不尽同而可相通；记言特其一端。①

如此说来，明清小说评点者之动辄许以"史迁笔法"，虽有攀附正史、自我尊贵的嫌疑，倒也未可厚非，因正史与稗史之"意匠经营"，确有"同贯共规"之处。

正是这种同样师法"史迁之法"与"左氏之文"，决定了散文与小说这两大文类具有某种潜在的血缘关系。同样是叙事，一篇墓志铭与一部章回小说，从作品规模到叙述语调，都不可同日而语，但追根溯源，二者又并非了无干系。尽管文言系统的小说与古文的关系更为密切，章回小说也并非与文章完全绝缘。纵观两千年中国文学进程，散文与小说互为他者，其互补与互动的关系，值得认真探究。这里指的不是同一作家兼擅小说与散文，或者同一作品跨越两大文类；也不是插叙、倒叙笔法在散文与小说的不同命运，或者旅行记对于散文与小说的共同启迪——这些虽然奇妙，却都并非不可思议。作为中国文学的基本文类，散文与小说在各自发展的紧要关头，都曾从对方获得变革的动力与方向感，这点或许更值得评说。

自陈寅恪著文讨论唐代小说与古文运动兴起的关系②，研究唐传奇以及探讨古文运动者，一般都会在著述中提及二者的互动。叙述婉转、文辞华艳的传奇，到底在多大程度上影响古文运动的展开，除了韩柳的游戏之作以及沈亚之、牛僧孺的一身而两任，更值得注意的是，传奇的细节描写、人物刻画以及场面渲染，对于古文之摆脱骈俪、追求个性化大有启发。反过来，传奇之得以形成，最直接的渊源无疑是史传，由此不难想象其与古文的内在联系。更难得的是，唐人似乎不以传奇为小道，也没那么多雅俗高低的计较，再加上其时文类

① 钱钟书：《管锥编》，中华书局1979年版，第166页。

② 陈寅恪：《韩愈与唐代小说》，《哈佛亚细亚学报》1936年1卷1期；《元白诗笺证稿》第一章，古典文学出版社1958年版。

边界尚未壁垒森严,比较容易自由驰骋。

宋人对跨越文类边界的尝试,不像唐人那么热切而大胆。人们常常引证尹师鲁之嘲笑《岳阳楼记》"用对语说时景",乃是"《传奇》体尔"[①]。此说很容易导致宋人固守文类边界的错觉。其实,欧阳修《梅圣俞墓志铭》的开篇,以及苏轼《方山子传》的结构,都明显借鉴了小说笔法,而且还颇受赞赏。宋人对小说与古文关系的微妙态度,集中体现在其最为擅长的"笔记"上。"笔记"的文体界限相当模糊,可能是"文章",也可能是"小说",而且往往一书之中二者杂陈。魏晋以下,笔记之作代不乏人,而且各呈异采。宋人笔记多公余纂录,林下闲谈,以学养丰厚天性自然取胜。宋文的朴实中见风采,平易中显才情,与宋人普遍欣赏并撰写笔记不无关系。

明清之际,小说与散文的关系,同样有值得关注者。小品文的风行,自有其独特的文化资源,比如此前已经成熟的题跋、尺牍、笑话等;可回应其时如日中天的章回小说,也是一个不容忽视的侧面。小品文作家中,像李贽、金圣叹那样热情洋溢地评点小说的并不多见,可反对拟古、不避时俗、提倡性灵,以及强调娱乐而搁置载道等,其创作心态与小说家大同小异。至于章回小说在走向成熟的过程中,逐渐摆脱说书传统,日渐书面化与文人化,其中一个重要标志,便是借鉴古文笔法。同样以古文笔法评小说,卧闲草堂本《儒林外史》的回评,比金圣叹说《水浒》或毛宗岗说《三国》更为贴切,原因就在于前书确实更像一篇"大文章",故其说主脑讲经络辨声调识笔力等,也就显得更加"直探文心"。

晚清至"五四"的文学革命,改变了中国小说与散文的整体面貌。在这场文学变革中,西方文学的启迪固然至关重要,传统的创造性转化也同样不容漠视。而这两者往往纠合在一起,很难截然分开。比

① 陈师道:《后山诗话》。

如，小说与散文的对话，乃是这两大文类变革的一个主要动力。这里有传统中国以不文为文、以不诗为诗的革故鼎新之道，也有中外小说（散文）叙事模式不同造成的刺激与启迪[①]。比起唐宋明清文人跨越文类的尝试，五四作家显得更加无所顾忌，而且这一回的"小说散文化"与"散文小说化"，往往有明确的理论表述。对于中国小说叙事模式的转变，或者中国散文之走向"白话"与"美文"，跨越文类边界，始终是一种有益而且有效的尝试。

第四节　本书的叙述策略

最后，关于本书的叙述策略，有必要稍作交代。

虽然对穿越文类边界的尝试相当赞赏，但作为历史叙述，散文与小说毕竟不宜混为一谈。全书分为两大部分，分别描述中国散文与中国小说发展的历史；而对二者的叙述，采取的策略不尽一致。前者按照时间顺序，后者则照顾类型的演进。这里有个基本的设想，即文章体例的变化，远不及小说类型的演进急剧。而且，中国小说历史的变迁，正如鲁迅所说的"有两种很特别的现象"，即"反复"与"孱杂"[②]。为了使得这种变迁的轨迹及其复杂性得到比较充分的体现，这里尝试突破线性时间的限制，不完全依年代先后叙述。

在谈论散文发展时，关注小说的刺激；而描述小说变迁时，则着眼于散文的启迪。这种叙述策略，最大的陷阱是穿凿附会。需要一个过渡形态，使得穿越边界的行为，不至于显得过分鲁莽。在这方面，作为中介的"笔记"发挥了很好的作用。在我看来，正是借

① 参阅陈平原：《中国小说叙事模式的转变》，上海人民出版社1988年版。

② 《鲁迅全集》第九卷，人民文学出版社1981年版，第301页。

助这座桥梁，超越小说与散文的“边界”，才比较容易获得成功。“笔记”之庞杂，使得其几乎无所不包。若作为独立的文类考察，这是一个致命的弱点；但任何文类都可自由出入，这一开放的空间促成文学类型的杂交以及变异。对于散文与小说来说，借助笔记进行对话，更是再合适不过的了——这是一个双方都可介入、都与之渊源甚深的“中间地带”。

从晚清开始的文学革命，使得二十世纪中国的散文与小说，与唐宋明清同类作品差异甚大，以至研究者大都倾向于“分而治之”。本书不采取这一策略，而是力图贯通古今。这里涉及对二十世纪中国文学进程的理解，即强调在“从古典到现代”的文学变革中，传统依旧以某种形式发挥积极作用。不管是借“活着的传统”沟通古今，还是以“传统的转化”体现发展，关于中国散文与中国小说的历史叙述，都不应该终止于晚清。二十世纪中国文学并非本书描述的重心，之所以有所涉及，主要是体现笔者的这种学术追求。

本书对作家生平基本不涉及，对作品的分析也不够精细，除了篇幅的限制，更主要的原因，乃是为了突出文类演进的趋势。选择这一著述体例，必然对大量史实有所取舍。限于著者的史识与学力，取舍不免有所偏差。至于因此而相对淡化个人的天才创造，无法凸现大作家的整体风貌，则是选择这一体例所必然留下的遗憾。

上　　编

中国散文

第二章　史传之文与诸子之文

一部中国文学史，是在先贤的创造与后辈的阅读中共同完成的。没有庄周的汪洋恣肆、班固的法度谨严，也就没有充满魅力的《庄子》和《汉书》；反过来，《庄子》、《汉书》的千古流传，又有赖于后世无数读者的诠释与模仿。谈论中国散文的起源与发展，不能不考虑唐宋明清乃至近世文人学者的选择。之所以从唐代说起，就因为自韩愈发起古文运动，历代文人大致认可其对秦汉之文与魏晋之文的区别。正如清人方苞在其所编《古文约选》的《序例》中所说的：

> 自魏晋以后，藻绘之文兴，至唐韩氏起八代之衰，然后学者以先秦盛汉辨理论事质而不芜者为古文。

没有注重藻绘的骈文，也就无所谓“质而不芜”的古文。对古文、骈文的界定与评价历来天差地别，但“八代之文”不同于“秦汉之文”，这点一般不会有异议。

韩愈的“非三代两汉之书不敢观”，主要还是追求因文而及道；柳宗元之取法五经并参照孟荀庄老，着重点已由明道转为论文[①]。唐宋以下，古文蔚为大观，“追踪秦汉”因而成了取法其上的标志。也有人主张模仿韩柳而不是左史，可那是因为秦汉之文如远隔大海的蓬山绝岛，非唐宋文作舟楫不能到达[②]。对于明清文人来说，六经子史

---

① 参阅韩愈：《答李翊书》；柳宗元：《答韦中立论师道书》。

② 参阅艾南英：《天傭子全集》卷五《答陈人中论文书》。

不但是文章的范围和根基，而且本身便是天下之至文。屠隆对前后七子的摹拟剽窃很不以为然，可这不妨碍其在《文论》中对六经子史推崇备至：

> 夫六经之所贵者道术，固也，吾知之；即其文字奚不盛哉！《易》之冲玄，《诗》之和婉，《书》之庄雅，《春秋》之简严，绝无后世文人学士纤秾佻巧之态，而风骨格力，高视千古。若《礼·檀弓》、《周礼·考工记》等篇，则又峰峦峭拔，波涛层起，而姿态横出，信文章之大观也。六经而下，《左》、《国》之文，高峻严整，古雅藻丽……贾、马之文……屈大夫之词赋……庄、列之文……诸子之风骨格力，即言人人殊，其道术之醇粹洁白，皆不敢望六经，乃其为古文辞一也。

尽管《文选》对历代文人影响极大，但其排斥"以立意为宗，不以能文为本"的六经子史，却没有被后世所接受。同样区分文笔，刘勰的做法无疑妥当些。《文心雕龙》中论文、叙笔各十篇，其中叙笔部分首列"史传"和"诸子"。实际上，后人追慕模仿的"秦汉之文"，也正是这"史传"与"诸子"。

因而，本章之论述，以先秦两汉的"史传之文"和"诸子之文"为中心。至于领尽风骚的汉赋，以及魏晋骈散渐分的文学走向，则留在下章论述。

第一节　从言辞到文章

鲁迅撰《中国文学史略》，以"自文字至文章"开篇，虽也提到原始之民以姿态声音自达其情意，但认定口耳之传不足以行远或垂后，故文字的诞生更带根本性。从《说文》入手讨论文学的起源，这一思路得益于章太炎与刘师培。所谓"自古词章，导源小学"、"未有不知小

学而可言文者也”，因此，“欲溯文章之缘起，先穷造字之源流”。章、刘其实都注意到早期史书多记口语、诸子之书近乎演说、古人论学特设记问、战国游说惟在立谈等，可囿于“言语文学厥科本异”，或者坚持“文笔之辨”，故宁愿以“解字”来“说文”。[①]

各种文体对“言辞”与“文字”的依赖程度大不相同，所谓的仓颉造字或六书义例，并不能充分说明“文章”的发展趋向。倘若承认六经、诸子和史传对后世文章的决定性影响，那么无论如何不该绕开当初那些没有多少藻采的“口语”与“演说”。因此，我更欣赏朱自清的思路，探讨中国散文的发展，不妨直接从“言辞”如何影响和造成“文章”说起。[②]

清人论文，多以记言的《尚书》开篇。五四以后学术范式转移的一个标志，便是甲骨学的兴起。随之而来，谈论文章起源，必追溯殷商的卜辞。巫觋为帝王求凶问吉、预测祸福，记录下来便是今人所见的卜辞。后人或许可以从中读出许多故事，可当初则只是占验的语言，最多加上巫觋的推测与想象。所谓“巫卜记事”，指的是巫觋的社会功能；倘就文体而言，卜辞只记占验之语。不妨读读这片常被引用的卜辞：“癸卯卜，今日雨。其自西来雨？其自东来雨？其自北来雨？其自南来雨？”不要说那些只是预卜祸福或天气，即便蕴藏着狩猎、祭祀或战争等大事的卜辞，仍是摹拟巫觋的口吻。

从甲骨卜辞的片段记录，到系统的卜筮著作《周易》中的卦爻辞，文字表达水平大为提高，而且多用韵语，明显是为了记诵的方便。到了《易传》中的《系辞》与《文言》，已经有严密的推理和完整的结构，俨然是在“做文章”。《易传》十篇，到底出自何人、成于何时，一时难有

① 参阅章太炎：《文学说例》；刘师培：《文说》和《文章源始》（均见《中国近代文论选》，人民文学出版社 1959 年版）。

② 参阅朱自清：《经典常谈》第十三章，三联书店 1980 年版。

定论。但其带有战国文风，不可能出自孔子之手，这点大概没有问题。而《系辞》和《文言》之注重辞采、讲究奇偶相生，既便于口耳相传，也有日渐文章化的趋向。

更明显地体现"从言辞到文章"这一发展趋向的，还是《尚书》、《国语》等历史著作。《汉书·艺文志》称：

> 古之王者世有史官，君举必书，所以慎言行、昭法式也。左史记言，右史记事，事为《春秋》，言为《尚书》，帝王靡不同之。

上古史官之分工及记言记事之别，未必真如班固设想的那么泾渭分明。不过，《尚书》以记言为主却是不争的事实。《商书·盘庚上》还有"盘庚迁于殷，民不适有居"作为"王若曰"的背景，《周书·多士》也有"惟三月，周公初于先邑洛"交代发布告令的时间地点；《周书·无逸》连这些简单的说明文字都省了，开篇便是"周公曰"。唐人刘知幾对此有过大致合理的解释："盖《书》之所主，本于号令，所以宣王道之正义，发话言于臣下。故其所载，皆典、谟、训、诰、誓、命之文。"至于杂人言地理的《禹贡》、述灾祥的《洪范》以及记人事的《尧典》、《舜典》，在刘氏看来，"兹亦为例不纯者也"[①]。本来就不是完整的著述，体例焉能完全统一？只是相对于此后的史书来，《尚书》确实多载"语录"而不注重"叙事"。

《尚书》的源流及真伪辨析，是学术史上一大公案，这里不拟涉及。但不管真伪，既被列入天下义理辞章之渊薮的"六经"，历代文人无不悉心研读。因此，所谓"《尚书》为中国第一部古史，亦即中国第一部古文"的说法[②]，判断或许有误，但却真实地表明此书在古文家心目中的地位。《尚书》对此后几千年制诰诏令章表奏启的深刻影响固然重要，但更值得注意的是其高古质朴而极少藻饰的叙述风格，往

① 刘知幾：《史通》卷一《六家》。

② 陈衍：《石遗室论文》卷一，无锡国学专修学校 1936 年刊行，第 1 页。

往被后世用来作为扫荡浮华文风、提倡文章复古的旗帜。文学史家为了证明“进化的轨迹”，尽量发掘《尚书》中较有文学色彩的比喻、韵律乃至场面描写，这自然没错；可《尚书》之被历代文人阅读和模仿，重点不在辞采藻韵，而在柳宗元《答韦中立论师道书》所说的“本之《书》以求其质”。

《尚书》记言，言随时迁，刘勰已经抱怨“训诂茫昧”，韩愈更称其“佶屈聱牙”[①]。虽经历代学者训释考定，至今仍有许多不可解处。《尚书》之所以难懂，原因在于多用方言口语，二十世纪三十年代，有人据此论证白话文之不足以行远，有人则将其作为提倡大众语及拉丁化的依据[②]。其实，汉字作为表意文字的特征以及上古书写的困难，决定了中国的言文从一开始就不可能完全一致。为了节时省力，也为了流传久远，必须尽量减少对当世口语的依赖。两千多年后的今人，稍加训练就能读懂孔孟庄骚，这对中国文化传统的建立与发扬光大至关重要。这种奇迹的创立，是以摒弃口语而追效古人为代价的。《尚书》的“佶屈聱牙”，不过凸显了言文分离对中国文学发展的制约。后世文章的多用雅言及书面语，正可从《尚书》的流传与接受窥见端倪。

同样注重记言，《国语》已经颇多润色。今本《国语》二十一篇，包括周、鲁、齐、晋、郑、楚、吴、越八国，时代断限参差，纪事繁简相异，各篇体例也都很不一致，可所录之语却没有根本的区别。史家们明显没有“从实而书”，“记其当世口语”，而是采用流传更为广泛的雅言。其中吴、越之语有气势，周、鲁之语多理趣，总的倾向则是加进了助词、连词和语气词，使文章显得流畅委婉。《国语》的体例虽以记言为主，但已有通过一系列言行展示某一人物风采的趋势，可视为语录体

① 参阅刘勰：《文心雕龙·宗经》；韩愈：《进学解》。

② 参阅鲁迅：《门外文谈》，《鲁迅全集》第六卷，人民文学出版社 1981 年版。陈柱：《中国散文史》，商务印书馆 1937 年版，第 19—20 页。

向人物传记的过渡。若《晋语》中重耳的流亡、《越语》中勾践的灭吴，都在注重记言的同时照顾到故事及人物性格的完整性。单就叙事(尤其是描写战争)而言,《国语》显然无法与《左传》媲美;但《国语》中不少精辟的议论,一点不比《左传》逊色。著者注重教诲,颇多妙喻,再加上所录列国行人之辞令大有可观,《国语》因而也为后世文人所激赏。

先是列国外交,使者聘问,言语真有兴邦或亡国的功效,自是不能不着意经营。后又处士横议,立谈可以取卿相,辞令成了死生穷达的关键,难怪时人苦心钻研。行人之从容委婉与游士之铺张夸饰固然异趣,但"尤重辞命"却是一致的。相对于《尚书》中帝王诰谕臣民的"直言",《国语》所录行人、游士之"词命",已经有浓厚的文学意味。《国语》、《左传》乃至《史记》等,因多载大夫词令、行人应答,"其文典而美,其语博而奥";而记录战国虎争时"剧谈者以谲诳为宗,利口者以寓言为主",无疑也对历史著作的叙述风格产生影响①。也就是说,记载先秦史事之文章风韵,与其时活跃在政治舞台上的使臣、游士对文辞的刻意修饰有关。

出使专对不辱君命的行人之官,与抵掌腾说以取富贵的纵横家流,二者之道德境界似乎天差地别。苏秦、张仪之合纵连横声名狼藉,以致后人一般不将"纵横"二字与孔门弟子或墨家之徒连在一起。其实,纵横家之揣摩敷张,与行人之权事制宜,颇有相通之处。《汉书·艺文志》称"纵横家者流,盖出行人之官",便因二者都是随机应变,以能言善辩谋求政治利益。章学诚对此有进一步的发挥:

> 战国者,纵横之世也。纵横之学,本于古者行人之官。观春秋之辞命,列国大夫,聘问诸侯,出使专对,盖欲文其言以达旨而已。至战国而抵掌揣摩腾说以取富贵。其辞敷张而扬厉,变其

① 参阅刘知幾:《史通》卷一四《申左》和卷六《言语》。

> 本而加恢奇焉,不可谓非行人辞命之极也。孔子曰:诵诗三百,授之以政,不达;使于四方,不能专对,虽多奚为?是则比兴之旨,讽谕之义,固行人之所肄也。纵横者流,推而衍之,是以能委折而入情,微婉而善讽也。[①]

既然战国乃纵横之世,没有一点纵横之术,焉能有立锥之地?九流宗旨虽异,但都必须游说四方,故章学诚称“及其出而用世,必兼纵横”。管仲之相齐、子产之存郑、墨子之救宋,以及孟子之历聘齐梁、荀卿之三为祭酒,都不无抵掌腾说之习。可见擅辞令、兼纵横,乃战国诸子的共同特征。宗旨不同的诸子百家,为了谋取治国安邦的机遇,都注重学诗能言,讲求辞令之美,这无疑会影响“记言”之史的叙述风格。

最能体现纵横之术对史书风格的影响的,当推《战国策》。今本《战国策》三十三卷,为汉代刘向所整理编次并定名。此类文字,秦汉之际流传甚多,编者非一人,成书非一时,刘向因其为“战国时游士辅所用之国,为之策谋”,故名曰《战国策》。“其事继春秋以后,讫楚汉之起”,间杂有秦并六国以后的事。以“纵横之世”的游士策谋为主体,可以想象其必然多录纵横家言。《战国策》中也能找到儒、道、法各家思想的印记,那是因为一来百家争鸣中各家互有借鉴,二来纵横家讲权谋故不死守某一学理,三来编辑时可能杂入他家文字。最后一点并非不重要:尽管多载纵横家言,《战国策》毕竟是史书而非子书。

刘向在《战国策叙录》中有一段话,大致说明了此书产生的时代特征,以及其思想倾向和文章特色:

> 战国之时,君德浅薄,为之谋策者,不得不因势而为资,据时而为画。故其谋扶急持倾,为一切之权,虽不可以临教化,兵革

① 章学诚:《文史通义》卷一《诗教上》。

> 救急之势也。皆高才秀士,度时君之所能行,出奇策异智,转危为安,运亡为存,亦可喜。皆可观。

既然人君为了取强争霸而“捐礼让而贵战争,弃仁义而用诈谲”,理想之士远不如权谋之徒见贵于时,就难怪“高才秀士”们耐不住寂寞,抛弃“仁义礼让”而只讲“时势”与“权谋”。借用《燕策》中苏代的话:“仁义者,自完之道也,非进取之术也。”身处“礼崩乐坏”的乱世,讲求“进取”的游士们不再执著于“迂腐”的理想,而是以“奇策异智”兼谋国运与私利。苏秦、张仪的合纵连横纯以揣摩为术,不讲敬天爱民,为后世所不取。但冯驩为孟尝君“市义”(《齐策》)、苏代止赵伐燕(《燕策》),以及千古传诵的触龙说赵太后(《赵策》),讲的也都不是仁义,而是时势与权宜。

纵横家言,大都波澜曲折,扬厉恢奇,追求的是“现场效果”,而不是“藏之名山传之后世”,故与其将《战国策》作为信史来考辨,不如将其作为文章来欣赏。《魏策》中“伏尸百万流血千里”的“天子之怒”与“流血五步天下缟素”的“布衣之怒”的对峙,竟以秦王的“长跪而谢”结束,虽不合史实,却大快人心,且颇具审美效果。游士之摇唇鼓舌,本为谋取政治利益,可其文字之“委折而入情、微婉而善讽”,无意中造成一种对语言艺术及文章气势的刻意追求。游士重揣摩而轻道德,本就容易“放言无惮”;为了出奇制胜,更是喜欢故意“危言耸听”。这就决定了其言其文常用偏锋,擅长形容、铺张和比喻,多用排句且声调铿锵。以一史著而如此藻采绚烂,酣畅淋漓,实大大得益于其所载策士之辞。

《战国策》也有叙事曲折、极尽腾挪跌宕之能事者,如几乎被司马迁全文抄录的“荆轲刺秦王”(《燕策》);但“纵横家言”毕竟构成此书的主体,故后人颇有欣赏其文辞而非难其立意者。所谓“苏秦张仪,吾取其术,不取其心”;或者读《战国策》“必向其说之工,而忘其事之

陋”,正是凸现了这种尴尬[1]。可心与术、言与行能否截然分开,实在没有把握。后人批评苏轼父子策论的好为大言,虚张声势,正是针对其学其文之“出于纵横”。[2]

“左史记言”,行人与游士的优美辞令使得史书颇具文采和风韵;“天子失官,学在四夷”,私人讲学及私家著述的兴起,同样显示由言辞到文章的发展路向。后世作为“著作”阅读的,当初很可能只是“言语”。由注重口耳相传的“讲学”,到诉诸刀简笔墨的“著述”,其间“作者”的观念及写作的过程发生巨大的变化。《汉书·艺文志》称:“《论语》者,孔子应答弟子时人及弟子相与言而接闻于夫子之语也。”先秦子书中带有讲学印记的颇多,只是不像《论语》那么纯粹而已。至于不自著书,而是口耳相传,然后由及门弟子或宾客、子孙撰定,更是先秦诸子的共同特征[3]。明此古书体例,则先贤著述中杂入后学附记,或者同一文本保留多种记录,都与作伪或秦火关系不大,而是由“讲学”向“著述”过渡所必然留下的痕迹。

《论语》对后世的影响,主要是孔子的“道德”而非“文章”。首创私家讲学的孔子,无意于“沉思翰藻”,其传诵千古的至理名言虽然也有刻意经营的意味,但“师徒对话”这一形式内在地规定了《论语》从容不迫、温文尔雅的叙述风格。话题忽西忽东,人物忽乙忽甲,再加上每段只有三言两语,论述实在说不上充分。可师徒朝夕相处,互相熟悉对方的思路,尽可点到即止,没必要多费口舌。由此而造成的文字简洁倒在其次,最为感人的是“坐而论道”时的神态气韵。不同于此后剑拔弩张的“论辩”,这里以自我“陈述”为主,即便是《论语·先进》中那段广为传诵的对话,也只是“各言其志”。这就使得《论语》不

① 参阅苏洵:《谏论》和李文叔:《书战国策后》。
② 参阅章学诚:《文史通义》卷二《博约上》;章太炎:《国故论衡》中卷《论式》。
③ 参阅余嘉锡:《古书通例》卷四(上海古籍出版社 1985 年版);吕思勉:《先秦学术概论》上编第五章(中国大百科全书出版社 1985 年版)。

以“思辨”而以“气韵”见长。孔子之所以激赏“莫春者,春服既成,冠者五六人,童子六七人,浴乎沂,风乎舞雩,咏而归”,固然是因其蕴含礼治德政的社会理想,也与孔子本人的审美趣味相吻合。这段话所体现出来的精神境界,其实可作为《论语》叙述风格的象征。

随着百家争鸣的兴起,言辞的犀利以及论证的严密,逐渐取代了师徒讲学的潇洒与雍容。尽管《孟子》的气势、《墨子》的逻辑,以及《庄子》的寓言与想象,都比《论语》的平铺直叙更具文采,可后者于简单淡泊中透露出来的“气韵生动”,却更让千古文人怀念不已。

《老子》五千言,谈玄说理,远比《论语》精微。用世与避世、政治与哲理、人伦与天道、建设与批判、讲学与著述——倘若不将其绝对化,这种区分约略可见《论语》与《老子》的差别。单就文章论,《老子》的奇偶相间、散韵杂处,以及大量使用排比句式,大概真如鲁迅所说的“以便记诵”[①],但《老子》思想的辩证、论题的集中、说理的精辟以及文辞之美,均非互不连贯的语录体可比。《史记·老庄申韩列传》关于老子出函谷关被关令尹喜强迫著书的说法或许过于神奇,但“五千精妙”非讲学之语,乃专门著述,却是毫无疑义。老子主张“信言不美”、“善者不辩”,可其著书立说时却没有真的“复归于朴”、“不居其华”,而是既“美”且“辩”。只是由于其后学庄周的文章实在太出色了,后人论及道家之文时常以之为代表;谈《老子》者于是多注重其旨趣遥深,而忽略其文辞美妙。

从政治家的训令与历史家的记言,到行人与游士的说辞,再到私门讲学与著述,在强调实用性的同时,加强对文辞之美的追求,“言辞”于是逐渐向“文章”过渡。先秦时代“无意为文”的史官学者,虽不若后世文人之“沉思翰藻”,但其文史未别、骈散不分、言文没有完全脱钩的浑朴状态,自有一种特殊的美感,为后世反叛时文、力主复古

① 《鲁迅全集》第九卷,第362页。

者所永远追慕。

第二节 从直书到叙事

史书记言以《尚书》为代表,记事则当推《春秋》。"春秋"本为古代各国史官所撰编年史的通称,并非某部著作的专名。现存之《春秋》乃鲁之史书,曾由孔子修订润色,以鲁为主而兼及列国大事。其视野开阔、结构宏大尚在其次,更重要的是其蕴涵的微言大义以及谨严的书法。有感于世道衰微,邪说暴行充斥人间,孔子希望借史书的写作来"寓褒贬,别善恶",进而达到定名分、制法度的目标。后世经师对《春秋》大义的发掘,不乏穿凿附会之处,但此书遣词造句之讲究,确实寄托遥深,绝非只是笔墨技巧。同样是战争,依记录者的价值判断,可书为"伐",也可书为"侵",还可书为"袭"、"取"、"克"、"败"等,读者不难从一字之褒贬,体会到史家惩恶劝善的良苦用心。《孟子·滕文公下》称"孔子成《春秋》而乱臣贼子惧",只能说是表达了史家的愿望。设想"乱臣贼子"因惧怕此史家之"春秋笔法"而"放下屠刀立地成佛",未免过分夸大了文字的力量。倒是《春秋》之简言以达旨,微辞以婉讽,对后世古文家之讲究文字精确、表达含蓄颇有影响。

章学诚对记言记事的区分甚不以为然,称"其职不见于《周官》,其书不传于后世",《尚书》中有事,《春秋》中有言,而"左氏所记之言,不啻千万矣"①。《左传》大量记载行人、游士之辞令,其实不足以成为否认《春秋》注重记事的理由。前者虽为后者作传,却非单纯的解经之作(对比《公羊》、《穀梁》便一目了然),起码在史书体例的设计上,颇多创新之处。柳宗元曾论及"自左丘明传孔氏",左右史交错、

① 参阅章学诚:《文史通义》卷一《书教上》。

言事混合，因而导致“《尚书》《春秋》之旨不立”[①]。从唐人之赞赏其“不遵古法”而“言事相兼，烦省合理”，到今人之称“《左传》记言的成就，比记事还要突出”[②]，都是注意到其所载典雅优婉的大夫词令行人应答，具有独立的审美价值。可此类妙语多有所本，非作者的独创。《左传》之文学成就，主要还是体现在其叙事——尤其是关于战争的叙述，几乎可以说是独步千古。

古代史官的职责，一是秉笔直书，一是褒贬劝惩，也就是像孔子修《春秋》那样，“笔则笔，削则削”；“举得失以表黜陟，徵存忘以标劝戒”[③]。理想的史家必须坚持道义，不畏权势，为求实录，虽杀身而不悔。《左传·宣公二年》叙述过董狐之记“赵盾弑其君”，接着便是：“孔子曰：‘董狐，古之良史也，书法不隐’。”《左传》既是依《春秋》而作，较少触犯当朝权势招来杀身之祸的危险，直书与劝惩相对容易得多。要说尚德爱民、尊天敬神等大道理，《左传》没有《公羊》、《穀梁》发挥得淋漓尽致；《左传》的长处在叙事而不在说理。晋人所说的“其文缓，其旨远”，或者“左氏艳而富，其失也巫”[④]，都是针对其叙事技巧而不是实录精神。

唐人刘知幾并非第一个赞赏《左传》之叙事者，但《史通》的表彰最为系统。“夫史之称美者，以叙事为先”；“盖《左氏》为书，叙事之最”。如此褒扬，略嫌过于抽象，于是有了如下大段精采的描述：

> 《左氏》之叙事也，述行师则簿领盈视，哤聒沸腾；论备火则区分在目，修饰峻整。言胜捷则收获都尽，记奔败则披靡横前，申盟誓则慷慨有余，称谲诈则欺诬可见，谈恩惠则煦如春日，纪

① 《柳宗元集》卷二一《柳宗直西汉文类序》。

② 参阅刘知幾：《史通》卷二《载言》；郭豫衡：《中国散文史》上册，上海古籍出版社1986年版，第95页。

③ 参阅司马迁：《史记·孔子世家》；刘勰：《文心雕龙·史传》。

④ 参阅杜预：《春秋左氏传序》；范宁：《穀梁传序》。

> 严切则凛若秋霜，叙兴邦则滋味无量，陈亡国则凄凉可悯。或腴辞润简牍，或美句入咏歌，跌宕而不群，纵横而自得。若斯才者，殆将工侔造化，思涉鬼神，著述罕闻，古今卓绝。①

这里所表彰的，除了"腴辞"、"美句"的版权属于行人游士外，大体都应归功于作者高超的叙事能力。尤其是纷纭复杂的战争，既有运筹帷幄的神秘，又有风云突变的惊诧，还有金戈铁马的惨烈，居然被叙述得有声有色，而且脉络清晰可辨。

《左传》直接涉及的军事行动多达三四百起，其中晋楚城濮之战、齐晋鞌之战、秦晋殽之战、晋楚邲之战、晋楚鄢陵之战等五大战役，都被叙述得曲折且生动。除了必不可少的战前准备、战术设计以及实战的展开，还要体现"尚德不尚力"的历史哲学，这其实很难兼顾。战争的过程不容篡改，史家的权利在于选择特定的角度以及掌握叙述的节奏。城濮之战便是绝好的例子。大战尚未展开，胜负已成定局：楚子玉之"刚而无礼，不可以治民"，与晋文公之"一战而霸，文之教也"，恰成鲜明对比。战争中人心之向背是否决定一切尚可争议，但《左传》的叙述确实使得其具有某种道德裁判的意味。好在这一切都不是直接道出，而是诉诸于若干精心挑选的小事。在波澜壮阔的大战前后，巧妙地穿插若干琐事，既舒展文气，又体现了作者的价值观。前人评论《左传》时常用的"其文缓"、"无矜无躁"、"从容委曲"等②，不只体现为作者的涵养与气度，更落实在此等"大战"中夹杂"琐事"的剪裁运化之妙。

《左传》承袭《春秋》的编年史结构，但并没有囿于线性的叙事时间，常常为了结构的完整与线索的清晰而采用插笔与倒叙。或列国争霸，或祸起萧墙，都是千头万绪，非三言两语能够说清。像"齐鲁长

① 刘知幾：《史通·杂说上》。
② 参阅刘熙载：《艺概》卷一《文概》。

勺之战”、“郑伯克段于鄢”这样千古传诵的片段,之所以能用如此短小的篇幅讲清战争的来龙去脉,与其选择最具特色的君臣对话和兄弟钩心斗角为中心来展开叙述有关。即便如此取舍,还有许多若不相涉而又必须补充说明的人事,借一“初”字领起穿插其中,使文章眉目清楚,且如灵蛇腾雾,首尾无定处。后世谈论叙事技巧,涉及插笔与倒叙,最适合于作为例证的便是此《左传》[1]。《左传》对叙事时间的处理,千载之下,仍值得散文家和小说家借鉴。只是由于章回小说中说书风格的长期滞留,倒装叙述等技法才没能得以施展。以至清末文人初读西洋政治小说及侦探小说,才会为其“一起之突兀”而惊叹不已。

《左传》之叙事,历来为古文家所推崇;至于其文体,则时有非议。范宁《穀梁传序》之称“其失也巫”,以及韩愈《进学解》之讥“左氏浮夸”,大概都是抱怨其不若《尚书》之高古、《春秋》之谨严。就连对《左传》大为欣赏的刘知幾,其《史通·叙事》中标举“文约而事丰,此述作之尤美者也”,也只列出《尚书》和《春秋》。《左传》文字,确实不够“古雅”,可这不足以作为价值判断的依据。后世讲义法的古文家,大谈文约言省时,喜欢以《尚书》、《春秋》为楷模。其实,这种“微”与“晦”的书法,并不一定值得效仿。

清人孙镳、章学诚、阮元等都曾指出古人汗青刻简之不易,非省文简辞不可;而后人不察其所以然,竟以其“势所然尔”的“谨严”来评判一切文章,实在不得要领[2]。“省文”的《春秋》尽管人人喝彩,未免过于“高不可攀”。后世学做古文者,大都模仿的是《左传》。除了叙事生动文辞美茂外,还有就是梁启超所说的:“其文虽时代甚古,然无

---

① 参阅李绂《秋山论文》、王源《左传评》和林纾《春觉斋论文》。

② 参阅钱钟书:《管锥编》第一册,中华书局1979年版,第163—164页;张舜徽:《史学三书平议》,中华书局1983年版,第74页。

佶屈聱牙之病，颇易诵习。"[①]

"史著"而被奉为"古文"楷模的，除了《左传》，便是《史记》。唐宋以下直至晚清的古文家，往往以太史公笔法相号召。《史记》之被普遍推崇，文学家起了很大作用。自《汉书·司马迁传》赞其"不虚美，不隐善，故谓之实录"，评论《史记》者，多像刘勰喜在"实录无隐之旨"上作文章。所谓"良史之直笔"，实未足以尽《史记》之精华。一方面，"秉笔直书"乃千古史家的共同口号，非司马迁的独创；另一方面，《春秋》尚且"为尊者讳"、"为亲者讳"，"实录"其实可望而不可即。《史记》之隐含悲愤贬损当世，常被今人作为"实录"的例证，但这与古人理解的"言罕褒讳"的"直书"颇有距离。太史公一腔抑郁不平之气，充溢于《史记》全书，任何一个稍有经验的读者都不难发现。同一事件的记载，《史记》之所以比其他史著更精采，与其归之于古已有之且为史家共同尊奉的"实录"，不如归之于作者对历史以及人生的独特感悟。"网罗天下放失旧闻"并非司马迁的目标，"究天人之际，通古今之变，成一家之言"才是太史公的真正抱负。《报任少卿书》所表述的这一非同寻常的"抱负"，使得《太史公书》在中国历史著述中占据独一无二地位：既是史，也是子。清人钱大昕一语道破《史记》对《春秋》的继承与发展："其述作依乎经，其议论兼乎子。"[②]班固本其父彪之语，讥《史记》"是非颇缪于圣人"，其实正说到其成一家言的长处。此后的史著，或许体例更加清晰，考证更加严谨，叙述更加缜密，可再也没有不以圣人之是非为是非、力图成一家言的气魄和能力。像《平准书》那样不避当朝天子，或者像《酷吏列传》那样指摘时弊、《货殖列传》那样背离主流意识形态，除了司马迁的个人天

① 梁启超：《饮冰室合集·专集》第十五册《要籍解题及其读法·〈左传〉〈国语〉》，中华书局 1932 年版。

② 钱大昕：《潜研堂文集》卷二四《史记志疑序》。

赋，更因帝国初建，文网未密，再加上其时子、史尚未完全分家。

此前的史书，或整理旧闻述而不作，或作者众多分辨不易，真正可以作为个人著述来把握的，大概得从《史记》说起。有了明确的"作者"，再加上遭宫刑而发愤著述的传奇性，使得后世褒贬《史记》者，都喜欢抓住李陵事件作文章。《报任少卿书》里关于"文王拘而演《周易》，仲尼厄而作《春秋》，屈原放逐，乃赋《离骚》"之类的说法，更容易误使论者将《史记》中的意气与不平统统归之于司马迁的个人身世。班固"既陷极刑，幽而发愤"的说法，已有将《史记》作为自我伤悼之书的倾向；关于是否"谤书"的争论，更是将"发愤"与"著述"直接等同起来。以伯夷居列传之首，而且论赞多于记述，大发修身洁行之士遭祸害而暴戾恣睢之徒享安乐的感慨；以及称"信而见疑，忠而被谤"的屈原之作《离骚》，"盖自怨生也"；还有，对"不爱其躯，赴士之厄困"的游侠之赞叹等，都确实别有怀抱。可这种如鲠在喉不吐不快的牢骚孤愤，毕竟寄托在人物传记的叙述中或论赞上，与屈原的"忧愁幽思而作《离骚》"，心境相通，体例却大不同。刘熙载称"学《离骚》得其情者为太史公"，可又不忘添上一句"叙事不合参入断语，太史公寓主意于客位，允称微妙"；鲁迅赞《史记》为"无韵之《离骚》"，但前面还有"史家之绝唱"五字垫底①。《史记》首先是史学名著，即便蕴涵着感慨与幽思，也仍以叙事见长。过分夸大其发于情肆于心，不只忽略了史书的文体特征，也与"实录"之说自相矛盾。从成一家言的角度来理解《史记》中的反叛与不平，当比只将其作为"自怨生"的《离骚》或"悲士不遇"赋来解读更贴切。

同样突破上古史官记言记事之分，《左传》、《史记》对后世史著及叙事文学的影响极为深远。只是二者的着重点颇有不同，借用章学

① 参阅刘熙载：《艺概》卷一《文概》；《鲁迅全集》第九卷，第420页。

诚的话来说，便是“记事出于左氏，记人原于史迁”①。司马迁之参酌古今，发凡起例，以十二本纪叙帝王，三十世家记诸侯，十表系时事，八书详制度，七十列传志人物，五体交织而成全史，百代而下不易其法，故被誉为“史家之极则”②。“本纪”、“世家”、“列传”所志之人物身份地位不同，“列传”中又有专传、合传、类传之分，可作为“传记”的文体却没有根本的区别。因此，说《史记》的体例，乃是以人物传记为中心，大概不会有异议。比起《左传》之以编年体叙事，不得不割裂人物，或者《战国策》之以游士为中心，描写范围大受限制，《史记》包罗甚广且叙述完整的人物传记更见精采。

《史记》写人栩栩如生，历来为古文家与小说家所共同赞赏。《项羽本纪》之以鸿门宴和乌江兵败为中心，除取其戏剧性冲突强烈，更因其最能体现项羽的英雄盖世及粗豪爽快。如此以“性格”而不是“事件”来决定篇幅的长短、叙述的轻重与节奏的快慢，与后世诸多正史相比，明显地“不拘章法”。人类活动千头万绪，史家只能关注大事件、大人物，《史记》自然也不例外。其精妙处在叙述战争风云英雄霸业的间隙，穿插若干“小事”、“闲笔”，如写韩信而有胯下之辱，以及张良之为圯上老人进履、廉颇蔺相如之“将相和”、信陵君之不耻下交虚心待士等。这些细节描写，大都带有浓厚的文学意味。列传中春秋以前部分相对平淡，一入战国，笔墨陡然变得雄奇跌宕。一来得益于《战国策》旧文（如荆轲刺秦王及苏秦张仪故事），二来秦汉间相距不远，文献犹足，太史公游历天下，四处访求，不难做到“摹画绝佳”③，三来司马迁“爱奇”，胸中本就充溢侠气豪气及抑郁之气，叙荆轲、纪项羽、赞屈原等，都是“所谓

① 章学诚：《章氏遗书》卷二四《（湖北）通志凡例》。
② 参阅郑樵：《通志·总序》；赵翼：《廿二史札记》卷一“各史例目异同”则。
③ 参阅司马迁：《太史公自序》；茅坤：《史记钞》卷首《读史记法》。

爬着他痒处",难怪其"分外精神"。[1]

《史记》中不少绘声绘色的描写,或取材于民间传说,或纯为太史公之增饰渲染,其实经不起"刨根问底"。只是以考据之眼读《史记》,不该忘了其"史而文"的特征。治《史记》者历来有考据与文章之分,林纾从古文家立场,认定"导后进以轨辙,则文章家较考据为益滋多"[2]。扬雄、班固、刘勰等虽也注意到司马迁之善叙事理,但主要赞赏其良史之才;自韩愈将《史记》与庄周之文、屈原之骚、相如之赋并称,此后古文家谈《史记》,方才离史而求文。《史记》文章的最大特征,莫过于笔力雄健,气势沉雄,而这主要体现在其长篇之作。若语言之诙诡绮丽或状物之惟妙惟肖,此前此后皆有可匹敌者,惟有《项羽本纪》那样长篇叙事而能收束得住,不流于散漫冗碎,这点最为难得。迷信文章高古者,往往以《汉书》之简洁讥《史记》之宕逸,可正如顾炎武《日知录》卷一九"文章繁简"则所称:

> 辞主乎达,不论其繁与简也。繁简之论兴,而文亡矣。《史记》之繁处,必胜于《汉书》之简处。

后人之所以将《史记》比之于"大川"或"江海",都是注意到其情态横出,气势磅礴。而所谓"古文大家未有不得力于此书者",当主要指此类变化无穷而又收束得住的长文。[3]

"二十四史"中,史学价值与文学成就均可与《史记》相抗衡的,只能是《汉书》。《汉书》虽成于四人之手,实班固贡献最大,所谓班、马优劣的比较也就以他为主。作为第一部断代史,《汉书》体例上也颇有创新处,尤其是改"书"为"志",使得关于典章制度的记载更加丰富翔实,若新增的《艺文志》对于学术源流的考察,极为后世所重视。与

---

① 参阅扬雄:《法言》卷一二《君子篇》;楼昉:《过庭录》。

② 林纾:《桐城吴先生点勘史记读本序》,《畏庐续集》,商务印书馆1916年版。

③ 参阅吴德旋著、吕璜述:《初月楼古文绪论》;章太炎:《文学略说》(《章氏星期讲演会》第九期,1935年11月)。

司马迁之注重慷慨悲歌的刺客与游侠不同，班固更欣赏儒雅博学的文人学士。《扬雄传》与《司马相如传》均占两卷，比许多叱咤风云封侯拜相者更为显赫。至于传中引录大批经世之文或传主自序，对于保存历史文献也有意义。史家对文化学术的偏爱，明显影响其叙述风格。《文心雕龙·史传》所称道的"赞序弘丽，儒雅彬彬"，正是博贯载籍穷究百家的学者之文的本色。只是这么一来，作为史学著述，《汉书》完全可与《史记》并肩，但如果论作者的才情与著述的文采，后者则明显高出一筹。

班固生活在"罢黜百家独尊儒术"已经基本完成的东汉前期，对大汉王朝正统观念的接受与维护，使得其不可能像司马迁那样坚持自己的独立判断。嘲笑太史公"序游侠则退处士而进奸雄，述货殖则崇势利而羞贱贫"，恰好表现出班固"史识"的不足。对比班、马的《货殖》《游侠》二传，前者的谨守规矩与维护当朝利益，除了观念保守外，也使其文章缺乏灵性与气势。后世谈论马班异同，尽管立足点不同，但大都承认马"喜驰骋"，班"尚剪裁"；马"通变化"故"圆用神"，班"守绳墨"故"方用智"[①]。而《史记》、《汉书》对"成法"、"定例"的不同态度，首先基于其见识，而后才是文风。在与朝廷利益一致的前提下，班固也能写出慷慨悲凉的好文章，如《苏武传》便"千载下犹有生气"，一点不比迁文逊色[②]。可惜这样"叙次精采"的文章，在《汉书》中并不多见。

《史》、《汉》之争由来已久，唐宋以下之所以多扬马而抑班，其中一个重要原因是后者多用排偶。在崇尚骈赋的时代，《汉书》的弘丽精巧自然受欢迎；自韩愈提倡古文，《史记》的疏纵雄健于是成了文章极致。同为史学巨著，可要说到对历代文章的影响，《汉书》远不如

① 参阅胡应麟：《少室山房笔丛》卷一三；章学诚：《文史通义》卷一《书教下》。

② 赵翼：《廿二史札记》卷二"《汉书》增传"则。

《史记》。

第三节 百家争鸣

文章之事，最主要的莫过于“纪事”与“说理”。在中国，前者根乎“史”，而后者源于“子”。清人姚鼐《古文辞类纂·序目》称“论辨类者，盖源于古之诸子”，并以韩、柳效法孟子、韩非，以及三苏兼取苏秦、张仪与庄子为例。假如考虑到楚汉辞赋得益于纵横之学，魏晋玄文近乎名法中兴，再加上明清以下周秦之文始终是读书人着意模仿的榜样，不难想象诸子文章对后世的决定性影响。但像刘师培那样，将论辩、书说、传记、箴铭诸体以及唐宋明清诸家诗文，直接归之于儒道名法或阴阳纵横[1]，又实在有点过分牵强。因为后世文人读书博杂，不再各守专门旨无旁出，而且文体演变纷纭，并非永远一线单传。

诸子文章，以说理见长。由寓言故事而影响后世的小说创作，或者因夹有偶句韵语而启迪汉魏的骈赋，毕竟不是诸子之文的主要特征。《文选序》称其“以立意为宗”，以及《文心雕龙·诸子》断其为“入道见志之书”，都是注意到诸子文章的这一特征。只是孔子、老子之“立意”与“见志”，主要借助于“陈述”；而墨子、孟子、庄子、荀子等战国之文，则更多带有“论辩”的色彩。刘勰之辨析“论”与“说”，主要思考的是精研一理故义贵圆通与巧喻服人故随机应变两种论述风格的区别[2]。同样值得注意的是，何以同为“辨正然否”的立论，孔、老近乎意态潇闲的“独白”，而墨孟庄荀等则如众声喧哗中的“对话”。孔、老先后，学界至今尚未有定论，但这两部开宗立派之巨著都重立说而

① 刘师培：《中国中古文学史·论文杂记》，人民文学出版社1959年版，第113—114、121—124页。

② 刘勰：《文心雕龙·论说》。

少驳论，成于春秋末年的说法大致可信。那时私门讲学、私家著述刚刚开始，所谓学派之争尚未形成，尽可直抒己见，而没有防范论敌八面围攻的意识。到了战国争雄，辩士云涌，立说时可就不能不以驳难开篇了。

列国争霸，游士纵横捭阖，为了博取人君之信任，争取发言机会及生存空间，无不讲究论辩之术。而王纲解纽，学术下移，思维的活跃以及思想资源的日渐丰富，也使得各家各派有可能独树新帜，自立门户。章太炎曾述及古今学术差异，以后世之"汗漫"对比周秦之"独立"：

> 惟周秦诸子，推迹古初，承受师法，各为独立，无援引攀附之事，虽同在一家者，犹且矜己自贵，不相通融。[①]

墨家或道家的"非儒"，自在情理之中；同为儒家的荀子，"非十二子"时，连子思、孟轲也在讥刺排斥之列，这与后世之只讲"党同伐异"大不相同。不只是儒分为八、墨离为三，道名法兵，哪家也没有真正步调一致过。同在一家者尚且小有异同便自立门户，可以想象不同家派之间更是如同水火。

《汉书·艺文志》在描述诸子百家"其言相殊，辟犹水火"后，不忘加上一句"相灭亦相生"。师说迥异，道术不同，因而不能不争；可这种争辩是在充分理解并尊重论敌立场及思路的前提下进行的，故极少如泼妇骂街。明明是驳难文章，却偏说百家"不见天地之纯"固然可惜，但毕竟"皆有所长，时有所用"；批评十二子"欺惑愚众"，但也承认"其持之有故，其言之成理"[②]。在互相攻讦、往复驳难的过程中，虽都立场坚定，对他人到底心存忌惮，不敢自以为独占真理。其时尚未形成统一的声音，各家各派都能得到比较充分的表现，能否成为

---

① 章太炎：《诸子学略说》，《国粹学报》第二年八、九号，1906 年 9、10 月。

② 参阅《庄子·天下》和《荀子·非十二子》。

"显学",取决于自家学说的精深博大以及对时势的准确把握。审时度势,权宜应变,其实也是游士喜欢标新立异的原因之一。周秦诸子的驰骋言辞,不完全是理论思辨,也包含游说诸侯以取功名,故其立说时的"排斥异己",很难说完全出于公心。《汉书·艺文志》称,时君世主好恶殊方,使得诸子"各引一端,崇其所善,以此驰说,取合诸侯",从别一侧面勾勒出"百家争鸣"的面影。如此平视诸子,并非否认儒墨道法的理论差异及价值高低,而是借"各引一端崇其所善"理解先秦思想学说的产生及其论辩方式。

不管尚文还是尚质,战国文辞大都沾染纵横游说之风。铺张排比或放言无惮尚在其次,更重要的是诸子对自家政见及哲理均有充分自信,而且发挥得淋漓尽致。其时邦无定交,士无定主,指点江山有恃无恐的游士们,"一怒而诸侯惧,安居而天下熄"[①],故习惯于以匹夫而为天下立法。偶尔也会引述圣经贤传,但那主要是一种修辞手段,立论根基仍是自家学说。《墨子·小取》区分明是非审治乱等六类论辩方式,而在实际应用中,往往都是"破"字当头,也就是《孟子·滕文公下》所说的,为了"正人心",不得不着力于"息邪说,距诐行,放淫辞"。喜欢为人、为己"解蔽"的周秦诸子,其文章中所使用的归谬法、类比法、反证法等,对后世之驳论文影响甚大。

可相对于明是非决嫌疑的"辩",诸子立一家之言的"论",更让后人追慕。"论"与"辩",本相依相存,很难有高低之分,但自立绳墨,以确定评价标准,无疑更带根本性。诸子立说各有根基,而且所争乃开天辟地、安身立命等根本性大问题,不像后世文人多在枝节上做文章。《墨子·非命上》总结立论时须用"本"、"原"、"用"三法,其中列为首位的"上本之于古者圣王之事",为诸子所共同遵循。这似乎与后世文人之"替圣贤立言"没多大差别,其实不然。儒墨道法所本之"圣

① 见《孟子·滕文公下》。

王之事"大不相同,康有为说诸子都在"改制托古"[1],一点也不过分。不单立说时求独立,少依附,就连文章也都个性鲜明。传世文献中有互相引述或错乱重复者,但各家文章风格还是颇易辨认的。若儒家之淳厚,墨家之率直,名家之诡辩,道家之恣肆,法家之峻刻,以及纵横之夸饰、阴阳之怪异,大都有明显的自家面目。就连兼儒墨合名法的杂家,其文章也以博采闳大而专精少逊为特征。

说理文章要做到思想独立且有自家面目,其实很不容易。秦汉以下,王朝一统,儒学独尊,守正统则容易平庸,走偏锋则流于乖异,绝少正大光明而又思深自得者。刘勰已经注意到两汉文章多"顺风以托势",不再敢批君主的逆鳞,因而也就谈不上"师心独见"。明清文人更是感慨周秦诸子的"见从己出,不曾依傍半个古人";"虽纯驳不同,皆有个自家在内"[2]。令千古文人追慕不已的"自家面目",既指向诸子的学说,也包括其文风。

"予岂好辩哉,予不得已也"——《孟子·滕文公下》中的这句话,基本适应于战国时代的各家各派。处士横议,百家争鸣,"论辩"是其正人心、取功名的唯一手段。尽管道家称"美言不信,信言不美",墨家深怕人主"览其文而忘其用",故"其言多不辩",法家更断言"好辩说而不求其用,滥于文丽而不顾其功者,可亡也"[3],可战国诸子无不"好辩"。其中之奥秘,《荀子·非相》一语道破:

> 志好之,行安之,乐言之,故君子必辩。凡人莫不好言其所善,而君子为甚。

至于"不辩"云云,只是针对游谈无根、过分伪饰之"奸言"。在荀子看来,倘若已经明大义、识治乱,而居然"不好言不乐言","则必非诚士

---

① 康有为:《孔子改制考》,中华书局 1958 年版,第 47 页。

② 参阅刘勰:《文心雕龙·论说》;袁宏道:《解脱集》卷四《与张幼于》;刘熙载:《艺概》卷一《文概》。

③ 参阅《老子》和《韩非子》卷一一《外储说左上》、卷五《亡徵》。

也"。立说根基原本不同,一味"不辩",未免显得不够真诚,也缺乏道德勇气。《孟子》一书对杨朱、墨翟、许行、告子、张仪、宋牼等的批评尚比较零散;而《墨子·非儒》、《庄子·天下》,以及荀子的《非十二子》和《解蔽》,韩非子的《显学》和《五蠹》等,都已经是相当完整的学派评估,而且纵论得失,一无顾忌。

性善性恶、有为无为之争,背后当然可能蕴涵着政治立场乃至权势利益,但既然使用的是理论语言,而且是在学术层面展开,就不能不特别倚重论辩的技巧。诸子百家在辨明是非、砥砺学术的同时,日渐成熟其各具特色的"辩论术"。儒家之辩,不尚空谈,多援古证今,正言明志,以诚恳朴实为主要特色。纵横家善揣摹迎合,多虚张声势,驰骋浮词,偶有出人意表的精采之论。墨家不尚文辞,文章淡乎无味,但其探讨"三表法"以及研究"辟"、"侔"、"援"、"推"等论证方式,对后世文章逻辑性的加强颇有影响。"惠施能服人之口,不能服人之心",公孙龙"辞巧理拙"[1],可名家辩析之精微、辞锋之锐利,逼得对手不敢再满足于理高而辞屈。后起的法家之文说理透辟,论断缜密,言辞犀利峻刻,实得益于名、墨二家对论辩术的探讨。

论辩之文,除了逻辑严密,最好还能做到文字流畅,形象生动。对于先秦诸子来说,善于设譬,深于取象,可以说是立说为文的基本功,几乎所有传世子书都不安于平铺直叙。与后世文章喜欢引经据典不同,先秦诸子更愿意借言简意赅且富于风趣的寓言来表达自家思想。一来其时著者、读者的抽象思维能力有限,表达玄妙的哲理往往力不从心,而借寓言来比喻寄托更易于达"言外之旨";二来游说诸侯并非易事,荀子、韩非都有"说难"的感慨[2],出于讽喻而不是直言,假托他人来论说,双方都有回旋的余地;三来寓言因其情节性与幽默

① 参阅《庄子·天下》和《文心雕龙·诸子》。
② 参阅《荀子·非相》、《韩非子·说难》。

感而易于理解和传播，现场表演，效果尤为出色。这就难怪寓言在先秦子书中占有特殊的位置——史著中《战国策》因近乎“纵横家言”，故也颇多“狐假虎威”、“鹬蚌相争”等脍炙人口的寓言。

像《庄子》那样“寓言十九，重言十七，卮言日出”的或许不多[①]，但诸子大都善以寓言说理。如《孟子》的“揠苗助长”、“五十步笑百步”，《列子》的“愚公移山”、“杞人忧天”，《吕氏春秋》的“刻舟求剑”、“掩耳盗钟”等，都由寄托遥深的寓言转化为成语而千古传诵。《韩非子》更以“储说”六篇收录寓言近二百则，成为先秦寓言的集大成者。只是韩非重现世，讲法治，其“寓言”多为历史故事，且教诲意味突出。而庄周一派非法度，求避世，笔下常见神怪与畸人，若鲲鹏之志、井蛙之见，以及对髑髅、梦蝴蝶等“无端崖之言”，想象力之丰富、风格之怪诞瑰丽，以及由此而产生的扑朔迷离的美感，都远非法家质朴之文所能企及。

诸子文章对后世的影响，历朝历代不同，无法“一言以蔽之”。大致而言，唐宋以下，以孟轲、庄周与荀况的文章最为人所称道。模仿者又可能因气质与才情，而有不同的选择：卫道心切且天性淳厚者宗孟，狂狷且才气纵逸者师庄，博学且思维严谨者学荀。当然，更多的情况下，当事人希望博采众长，只是读者仍能隐隐约约感觉到其真下功夫揣摹师法的对象。

《孟子》七章，以独白和对话为主，文体介乎《论语》与《荀子》之间，其中有些片断（如“齐人有一妻一妾”），可作为独立的文章阅读。在列国纷争，诸王无不希望走捷径成霸业的时代，孟子之言必称尧舜，以及道性善，讲良知，推销君轻民贵、王道仁政等大道理，未免显得“迂阔”。可也正因为摆脱具体对策，不讲权宜应变，孟子文章“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”的大丈夫气概才能够得到充分

① 见《庄子·寓言》。

的表露。诸子论辩之文,大都针锋相对,纵横捭阖;只是很少像孟子那样感情充沛,气势磅礴。不管是说诸侯的《梁惠王上》,还是正人心的《滕文公下》,孟子文章的共同特点是言近旨远,大义凛然,以气势而不以辩论技巧取胜。借用孟子自己的话来说,便是:"我善养吾浩然之气"①。此等"至大至刚"的"浩然之气",发为文辞,必取雄奇奔放之势。孟子立论,说不上特别深刻,但旗帜鲜明,堂堂正正,自有凛然不可犯的威严与气势。

庄周一派,力斥儒家提倡的规矩绳墨,其绝圣弃智的政治观念及齐物我、等死生的相对主义思维方式,在思想史上影响极大。作为文章,《庄子》更值得注意的是其标榜"不知说生,不知恶死"、"独与天地精神往来"的理想人格,以及"以天下为沉浊,不可与庄语",故更多地借用譬喻与寓言②。《养生主》中的庖丁解牛、《秋水》中的河伯与北海对话、《至乐》中的庄周与髑髅辩死生,此等变幻莫测、神明诡异的笔墨,除了便于表达其"不言之辨,不道之道",寄寓深刻的哲理外,本身便因叙述的意出尘外汪洋恣肆而具有一种特殊的美感。诸子笔下神人不少,可再没有比《逍遥游》中的这段描述更动人的了:

> 藐姑射之山,有神人居焉,肌肤若冰雪,绰约若处子;不食五谷,吸风饮露;乘云气,御飞龙,而游乎四海之外。其神凝,使物不疵疠而年谷熟。

与孟子的光明磊落、荀子的逻辑谨严大不一样,《庄子》以想象奇特,恍惚迷离而又仪态万千吸引读者。周秦诸子中,倘就玄理与隽语而言,庄周及其弟子允称第一。其笔墨的恣肆、辞采之瑰丽、行文的潇洒与句法之奇特,以及想象之夸张与怪诞,对中国文学的发展影响极为深远。

---

① 见《孟子·公孙丑上》。

② 参阅《庄子》之《大宗师》及《天下》篇。

荀子主性恶，讲礼制，对被后世尊为“亚圣”的孟子大不恭敬，故很长时间其学其文颇受贬抑。其实，即便在正统儒家韩愈眼中，荀子也是“大醇而小疵”；更何况其以游学终生，对传授儒家经典起极大作用，称其“学分之足了数大儒”或者“六艺之传赖以不绝”，并非过誉之辞[①]。荀子之文，外平实而内奇宕，再加上体制宏伟，析理精微，代表先秦说理文章的成熟与定型。所谓荀子“文繁而理寡，去孟子固远矣，微独其道之多疵也”之类的说法[②]，实未中肯綮。若《劝学》、《解蔽》、《正名》、《非十二子》等文，撮纲要，统条贯，“持之有故，言之成理”，乃典型的学者之文。同样以绵密严谨著称，《荀子》不像《韩非子》那样峻峭与刻薄，时有雄辞丽藻相调剂，文章显得温厚可亲。如果再考虑到《成相》、《赋》等对后世诗歌及辞赋的启迪，荀子在文学史上的作用，实在不容忽视。

第四节　诸子遗风

诸子文章的放言无惮，得益于列国纷争，没有统一的意识形态。秦并六国，随即推行“燔灭文章，以愚黔首”的文化专制政策，结束了战国时代百家争鸣的局面。既有焚书坑儒的“壮举”，所谓“秦世不文”也就不足为怪了，值得一提的只有李斯那几篇“质而能壮”的功德刻石。

秦二世而亡，其文化专制政策部分得到缓解。从陈胜举兵，到汉武帝独尊儒术，百家之学颇有复兴的趋势。《史记·太史公自序》述及汉初百年文化状态，可见其时学术思想之活跃：

---

① 参阅韩愈：《读荀》；汪中：《荀卿子通论》；刘熙载：《艺概》卷一《文概》。

② 吴敏树：《柈湖文集》卷五《书孟子别钞后上》。

> 于是汉兴，萧何次律令，韩信申军法，张苍为章程，叔孙通定礼仪，则文学彬彬稍进，《诗》《书》往往间出矣。自曹参荐盖公，言黄老，而贾生、晁错明申、商，公孙弘以儒显，百年之间，天下遗文古事靡不毕集太史公。

天下初定，统治者以黄老之术养民生息，此乃权宜之计，并非真的平视儒墨道法阴阳纵横。可战国遗风犹在，再加上诸侯藩国的纳士，读书人仍有纵横驰骋的可能性。直到雄才大略的汉武帝采用董仲舒“罢黜百家独尊儒术”的对策，汉代文人及文章方才由“纵横”归于“醇正”。刘熙载关于“秦文雄奇，汉文醇厚”的论断，其实不如他的另一段话精采：“汉家制度，王霸杂用；汉家文章，周秦并法。”[①] 所谓“醇厚”，只适应于董仲舒等经术文章；至于贾谊论政之激切，司马迁叙事之窈眇，司马相如辞章之雍容，都非“醇厚”二字所能涵盖。

两汉之交，经学日盛，文章复古之风日炽，最典型的莫过于扬雄之草《太玄》、著《法言》。东汉文章受扬雄影响颇深，但注重文体、雕琢辞句以及引经据典等，仍不足以尽班固与王充。随着国家政治危机的加深，以及王朝统治思想的衰微，东汉后期，指责时弊或自立新说的文章再次剧增。这一“叙述”，是以“诸子之文”的复活与变形为中心来展开的，必然怠慢了汉人最为擅长的辞赋，以及被视为千古绝唱的史传。也就是说，这里有意搁置汉代文章可能更具风采的辞赋与史传，目的是为了便于考察“诸子遗风”。

《文心雕龙·诸子》述过孟荀之“理懿而辞雅”、墨翟之“意显而语质”，以及韩非博喻吕氏体周，接下来便并列陆贾、贾谊、扬雄、刘向、王符、仲长统等汉代文章，并称其“咸叙经典，或明政术，虽标论名，归乎诸子”。近人余嘉锡引述《庄子·天下》中“上说下教，强聒而不舍也”，说明周秦诸子文章的两大类型：

---

① 刘熙载：《艺概》卷一《文概》。

> 夫上说者，论政之语也，其体为书疏之类。下教者，论学之语也，其体为论说之类。凡古人自著之文，不外此二者。其他纪载言行，解说义理者，则后学之所附益也。①

以“上说下教”之分，配“政术”、“经典”之别，大致可将追随诸子的汉代文章归为两类：一为贾谊等“激切”的论政之语，一为董仲舒等“醇厚”的论学之辞。

贾谊之文气笔力，素称西汉第一。只是其时通达国体而又兼擅文章的，非只贾生一人。当初陆贾佐刘邦，奉命著书论秦所以失天下及古今成败存亡，据说“每奏一篇，高帝未尝不称善”②。这段记载，稍加变通，即能囊括汉初文章的主要特色。无论是陆贾的《新语》，贾山的《至言》，还是晁错的《论贵粟疏》和《言兵事疏》，贾谊的《过秦论》和《治安策》，都是针对当世的社会问题，为新朝的长治久安出谋献策。至于具体论述时常常以秦为喻，特别强调秦失天下汉得天下的经验教训，尤其切合初得天下者踌躇满志而又不能不如履薄冰的特殊心态。与后世纯粹的书斋学者不同，汉初文人大都博古通今，而且有实际的政治经验，其请削诸侯，言守边备塞，以及主张重农抑商等，都非泛泛之谈。既然是对策研究，不可能死守某一家法，只能兼采百家之长，这也是后世“醇儒”所不敢想象的。此种希望影响最高当局的决策，注重实际应用而不囿于固定理念的取向，与战国时代游说之士颇有相通处。

游士某种程度的复活，使得汉初文章纵横驰骋，神采飞扬。其时统治者尚能纳谏，进言者又对新朝满怀希望，故能直言无讳，文章也就写得激切而雄肆。才情学识不同，汉初文章自然不可一概而论。如“可为痛哭者一，可为流涕者二，可为长太息者六”云云，只能出于

---

① 余嘉锡：《古书通例》第66页。
② 参阅《史记·郦生陆贾列传》及《汉书·陆贾传》。

才高年少的贾生；至于号称"智囊"，"勿甚高论"的晁错，文章可就朴实得多了。明人李贽称："晁、贾同时，人皆以贾生通达国体，今观贾生之策，其迂远不通者，犹十而一二，岂如晁之凿凿可行者哉？"[①] 贾谊之言确实不如晁错老谋深算；可倘若承认文章自有妙用，不必"凿凿可行"，前者的文采与气势，无疑更为后人所倾倒。

论政之文多慷慨激昂，除学识外，更需良知与勇气。可这只是问题的一个方面。汉代论政之文，多取奏疏、对策形式；而作为特殊文体的奏疏与对策，有固定的拟想读者，那就是当今皇上。臣下上书应对之辞，到底取"激切"抑或"委婉"的语调，很大程度取决于皇上的口味及气度。清人赵翼慨叹贾谊、刘向奏疏中有"狂悖无忌讳之语"，"而二帝受之，不加谴怒，且叹赏之，可谓盛德矣"[②]。不否认历朝历代都有冒死直谏的忠臣，可奏疏文风的转移，还是与皇上的"雅量"密切相关。汉武帝时，随着中央集权的日益加强，"圣主"与"酷吏"互为因果，以言得罪者日多，上疏策对必然日趋委婉。如果考虑到后世诸多文人因犯颜直谏而遭杀身之祸，不难理解司马相如的《谏猎疏》为何避重就轻，不痛不痒；而董仲舒的《举贤良对策》又为何迂回曲折，故弄玄虚。比起汉初文章的豪迈雄放，斩钉截铁，董仲舒等人的温文尔雅，深奥闳博，固然有深于经术的原因，但也与立说时惟恐刺伤刚愎自用的最高当局这一避祸心理有关。

近人陈衍指出董文之"醇厚"，在于其改"透露"为"含蓄"、改"激烈"为"委婉"，而且"肯说多余话，而说来不讨厌，使人动听"[③]；这种"文气之厚"，其实也有为了"上达天听"不得已而为之的成分。后人不察，只讲董生经术深厚，故多旁征博引，未免忽略了汉代文章之由"贾茂"转为"董醇"的关键所在。

---

① 李贽：《藏书》卷一五"晁错"则。

② 赵翼：《廿二史札记》卷二"上书无忌讳"则。

③ 陈衍：《石遗室论文》卷二，第12—13页。

汉武帝之崇尚儒术，与其强调中央集权相比，后者显然更带根本性。董仲舒三篇《举贤良对策》，历来被奉为文章经世致用的典范。但“天命与情性”等题目，乃武帝所出，奉旨作文的董生，不过以阴阳灾异、《春秋》大一统来投合皇上加强极权专政的意图，只是其“本经立义”而又醇厚典雅的论述风格，对后世文章影响甚大。尤其是汉武帝采纳其建议，罢黜百家，表彰六经，大力支持儒家学说的研究与应用，甚至规定以通经与否为进退官吏的依据，更使得日后经学大盛。武帝、宣帝尚兼好刑名，不专重儒，此后可就大不一样了：

> 元、成以后，刑名渐废。上无异教，下无异学。皇帝诏书，群臣奏议，莫不援引经义，以为据依。国有大疑，辄引《春秋》为断……盖其时公卿大夫士吏未有不通一艺者也。[1]

既然经学日渐普及且深入人心，皇上又不允许读书人“批逆鳞”，《文心雕龙·才略》所说的“雄、向以后，颇引书以助文”，也就一点也不奇怪了。

刘向、刘歆父子，乃西汉末年的博学之士，其整理古代文献而成《七略》，不只在学术史上意义重大，其将儒家还原为先秦十大学派之一，对打破独尊儒术神化孔子格局，也是功莫大焉。二子深于经术，为文时旁喻远引，铺张有序，其典实峻洁的文风，对后世学者之文颇有影响。刘向《谏营昌陵疏》开篇极有气势，以“自古及今，未有不亡之国也”立论，且不讲灾异只论人事，更是胆识过人。只是援引典故过多，文气虽从容舒缓，但略嫌冗沓。陈衍称“子政文章，笔皆平实，此篇独多姿态”[2]，大概只注意其极有风神的起笔；至于具体行文时的引经据典，反复致志，仍是相当本色的学者之文。刘歆《移让太常

① 皮锡瑞：《经学历史》，中华书局1959年版，第103页。
② 陈衍：《石遗室论文》卷二，第27—28页。

博士书》作为一篇学术史论，述源流，道兴废，了无浮辞；尤其是对"党同门，妒道真"的攻击，辞刚义辨，乃述学之文的典范。只是经学家多学识有余而才情不足，文章拘谨平实；如果再加上自居正统，排斥百家之学，那可就乏善可陈了。

从游说诸侯，转为上书进谏，大一统帝国的读书人，难得再有先秦诸子的自由想象与独立思考。不管是指摘时弊，还是出谋献策，注重的是可行性，与先秦诸子"性善性恶"、"有为无为"以及"名实"、"王霸"、"法术"等抽象思辨，颇有差距。刘勰称"博明万事为子，适辨一理为论"，章学诚则以"成一家之言"为诸子文章的根本特征[1]。严格地说，不管是贾谊的论政，还是刘向的论学，都很难说是"博明万事"且"成一家之言"。

汉代文章中，在体例及精神上都比较接近先秦诸子的，当推《淮南子》、《论衡》和《潜夫论》。至于桓谭、仲长统、崔寔等，也都特立独行，且擅长思想与文章，只可惜其《新论》、《昌言》和《政论》全书已佚，单凭几则逸文无法作出正确评判。

所谓"博明万事"，即不满足于提供具体对策，而是思考整个自然、社会和人生，由此才可能"成一家之言"。这一点恰好正是刘安的抱负，《淮南子·要略》称：

> 夫作为书论者，所以纪纲道德，经纬人事，上考之天，下揆之地，中通诸理……故言道而不言事，则无以与世浮沉；言事而不言道，则无以与化游息。

不管此抱负能否真正实现，其"观天地之象，通古今之事"的气魄，确实接近先秦诸子。《淮南子》成于众宾客之手，却有明确的主导思想，那就是作为官方哲学对立面的"黄老之学"。强调中央集权的汉武帝

---

① 参阅刘勰：《文心雕龙·诸子》；章学诚：《文史通义》卷三《文集》。

独尊儒术，希望发展地方政权的淮南王刘安则标榜黄老[1]。借黄老之学表达政见，抵制儒学对整个社会意识形态的控制；除此之外，"贵身"、"保真"、"省事"、"节欲"等观念的强调，以及关于天下无为而治、百家之学各有所本之类的说法，都有其独立的思想价值。《淮南子》中不少言论源于《庄子》，但表述时却没有后者的纵逸跌宕。多用术语典故以及排比对偶，取代原先妙趣横生的"重言"与"寓言"，使得《淮南子》的文学价值远不及《庄子》；但既然讲"淡泊无为，蹈虚守静"，文章自是不会过于拘谨，其思想的活跃与辞采的富丽，在汉文中仍别具一格。

王充和王符均生于汉末，又都"才高见屈"，以在野身份"闭门潜思"，专心著述。其著作虽也"指讦时弊，讨谪物情，足以观见当时风政"[2]，却非直接的对策研究，乃相对独立的理论思考。二王思想都不拘泥于其时夹杂阴阳灾异的"正统儒家"，王充甚至有《问孔》之作。相对来说，王充学术上辨伪、政治上立异的[3] 意识比王符更为明确，其"独抒己见"、"不避上圣"的姿态也更为后人所激赏。二王文章，都以论证严密而不以文采斐然见长。针对世人之"好奇怪之语，说虚妄之文"，以及流行文体之注重摹拟、故为奥僻，王充主张"各以所禀，自为佳好"、"文露而旨直，辞奸而情实"，在文论史上很有意义。为了追求"情实"、旨直"且能"为世用"，王充执意采用浅白的语言写作，文章虽略嫌拖沓冗长，毕竟是一种有益的尝试。

比起后世诸多既无独立见解偏又喜欢高谈阔论的"伪体子书"来[4]，汉代之文毕竟有生气，有学识。或许先秦时代的哲学突破太令

---

① 参阅冯友兰：《中国哲学史新编》第三册二十九章，人民出版社 1985 年版。

② 见《后汉书·王充传》、《后汉书·王符传》。

③ 参阅刘熙载：《艺概》卷一《文概》；《章太炎全集》第三卷，上海人民出版社 1984 年版，第 444 页。

④ 参见章学诚：《文史通义》卷一《诗教下》。

人兴奋了，汉人论政论学之文似乎总在其笼罩之下，“学识”有余而“玄思”不足，尤其缺少直面宇宙、历史、人生时的大感动、大疑惑与大惊叹。随着佛学的传入，“玄思”在魏晋文章中再度复活；至于“好奇心”与“想象力”，此后便不无遗憾地转让给了小说家。

第三章　辞赋、玄言与骈俪

"非三代两汉之书不敢观"的韩愈，据说曾"文起八代之衰"[1]。关于"秦汉之文"与"八代之文"的截然对立，在我看来，与其说是"历史"，不如说是古文家为宣传其主张而有意构建的"神话"。韩愈自称其为文的闳中肆外，得益于子云、相如辞赋处正不少[2]。清人更从其不薄骈文以及时有六朝字句流露行间，断定"浅儒但震其起八代之衰，而不知其吸六朝之髓也"；"韩文起八代之衰，实集八代之成"[3]。这里所争的，当然不只是韩文的来源，更重要的是对八代之文的评价。

当王国维说"凡一代有一代之文学"时，"汉之赋"及"六代之骈语"也因其"皆所谓一代之文学"而得到某种肯定。至于章太炎对魏晋文章的表彰、刘师培对六朝骈文的褒扬，更是直接提升了八代之文的文学史地位[4]。即便如此，所谓东汉以下文章渐趋骈偶靡丽，遂失浑朴典重、博大高古之风的说法深入人心，"八代之衰"的"神话"依然屹立。

这里暂时搁置"兴"、"衰"之类的价值判断，先来探讨韩愈与其表彰者对待汉代文章的微妙差异：一说两汉之书可观，一说东汉已经文

---

① 参阅韩愈：《答李翊书》；苏轼：《潮州韩文公庙碑》。
② 参阅韩愈：《进学解》及《答刘正夫书》、《送孟东野序》。
③ 蒋湘南：《与田叔子论古文第二书》；刘熙载：《艺概》卷一《文概》。
④ 参阅王国维：《宋元戏曲史自序》；章太炎：《国故论衡·论式》；刘师培：《中国中古文学史》。

弊。东、西汉文章的差异,其实只能大而言之;一旦细说,马上就会发现许多"特例"。刘师培为了说明自西汉经东汉到魏晋,文章"以排偶易单行"这一趋势,先是放逐了辞赋,然后才小心翼翼地称:

> 东京以降,论辩诸作,往往以单行之语,运排偶之词,而奇偶相生,致文体迥殊于西汉。[①]

话刚讲完,马上又得加个注:王充等取法诸子而能成一家言者,其文"不杂排偶之词"。如果将子云、相如等"咸工作赋"者的"沉思翰藻"考虑在内,那么西汉之文"不杂骈俪之词"的假设更得落空。还是刘氏自己说得精采:"文章各体,由质趋华,非一朝一夕之故,其所由来者渐矣。"[②]

历代争讼不休的六朝文章之浮靡骈俪,其实也是"其所由来者渐矣",起码与两汉辞赋息息相关。谈六朝之文,难以斩断其与汉赋的历史联系;而"赋"作为汉代的代表文体,又无法一分为二。思考汉代文章,除了西京、东京之分,还可以有"大体"、"小技"之别——后者隋人已有言在先:

> 经国大体,则贾生、晁错之俦;雕虫小技,殆相如、子云之辈。[③]

判断或许不准,感觉却相当敏锐:西汉之文从体制、趣味到功能都已经分化,既有上承先秦诸子者,也有下开六朝骈偶者。前者在上一章已有所表现,后者则将在本章粉墨登场。

讨论汉魏六朝文章,刘师培的意见最值得重视。在《论文杂记》中,刘氏描述由汉至魏文章变迁的四个特征:偶文华靡、由简趋繁、声色藻绘、语意易明。在《中国中古文学史》中,刘氏提及

---

① 刘师培:《论文杂记》,《中国中古文学史》,人民文学出版社 1959 年版,第 116—117 页。

② 同上书,第 23 页。

③ 参见《隋书》卷四二《李德林传》。

晋文之异于汉魏者，除了玄风独秀，还有用字平易、偶语益增、论序益繁。同书为南朝之文作总结，归纳起来也有四点：声律说之发明、文笔之区别、数典为工富博见长、吐纳风流辨析精微。其中虽偶有“用字平易”的潜流，大趋势仍是日渐骈偶华靡。可细说起来，两汉之藻绘、魏晋之玄风、六朝之声律，还是各具特色。本章便以辞赋、玄言、骈俪三者为基本架构，再辅以山水精神之成长，来把握这八百年文章的大致脉络。

第一节　两 汉 辞 赋

在中国所有文体中，赋大概是最难把捉的，因其非诗非文，而又亦诗亦文。

这不只是因赋的源头兼诗骚与战国诸子之文；更因在整个赋史上，既有四言、五言、七言等句式整齐、音韵和谐的诗体赋，也有句式长短随宜、只是大体押韵的文赋。正因为赋的文类特征介于诗文之间，后世的论者与选家，大都各取所需。韩柳提倡古文，但不薄汉赋，这就难怪宋以下古文选本如《崇古文诀》、《文章轨范》、《唐宋八大家文钞》、《古文辞类纂》等均兼收赋体之文。骚赋与律赋之文体归属，争议或许较大；至于两汉辞赋，已由抒情转为体物，其对中国散文发展的影响，实在无法回避。

《汉书·艺文志》关于“不歌而诵谓之赋”，以及赋的成立与荀子、屈原“作赋以风”关系密切的说法大致可信。但必须补充两点：一是体制，“赋者，铺也；铺采摛文，体物写志也”；一是起源，“古之赋家者流，原本《诗》《骚》，出入战国诸子”[1]。将这几句话略加整理，便是我

① 刘勰：《文心雕龙·诠赋》；章学诚：《校雠通义·汉志诗赋第十五》。

所理解的“赋”的基本特征。首先,赋之别于入乐的《诗经》与大都入乐的《楚辞》,就在于其“不歌而诵”;摆脱弦乐歌舞而注重文字的表现力,这对于赋作为一种文体的独立发展至关重要。其次,章学诚的引入先秦诸子之文,对于解释赋之“假设问对”、“恢廓声势”、“排比谐隐”、“徵材聚事”等结构及表现特征大有帮助[①],而且更能说明赋后来的发展为何远于诗而近于文。第三,敷陈夸饰乃“赋”之本义,《文心雕龙·诠赋》所说的“述客主以首引,极声貌以穷文”,于是也就成了赋最容易辨认的风格特征。最后一点常常引起争议:赋到底能否真正起到“讽谏”的作用?该如何评价其“劝百讽一”?

最早对“靡丽之赋,劝百讽一”进行反省的,当推西汉大儒兼赋家扬雄。除了以上所引见于《史记·相如传赞》末附扬雄语外,其余文献也都与其相关。《汉书·扬雄传下》称“雄以为赋者,将以风也”,而以丽靡之词极力描摹,只能起到相反的作用:

> 往时武帝好神仙,相如上《大人赋》,欲以风,帝反缥缥有陵云之志。繇是言之,赋劝而不止,明矣。

何止“讽谏”之说落空,赋家成功的描述,说不定还起“怂恿”的作用。故胸有大志的扬子云,在其模仿《论语》而作的《法言·吾子》中,将自家擅长的作赋贬为“壮夫不为”的“雕虫篆刻”。这种自我反省,到了史家笔下,便成了《汉书·艺文志》的“下及扬子云,竞为侈丽闳衍之辞,没其讽谕之义”。可此前呢?司马相如不也“劝而不止”吗?

或许“赋”这一文体,本就难以承当讽谏的“神圣使命”。挚虞《文章流别论》批评汉赋假象过大、逸辞过壮、辩言过理、丽靡过美,并称“此四过者,所以背大体而害政教”。可没有夸饰与靡丽,如何“假象尽辞,敷陈其志”?以所谓的“古诗之义”,来要求正在寻求独立品格的“赋”,本就不够公平;更何况死守儒家之“诗教”说,对文学的发展

---

① 参阅章学诚:《校雠通义·汉志诗赋第十五》及《文史通义·诗教上》。

实在不利。倒是汉宣帝的话实在些：

> 辞赋大者与古诗同义，小者辩丽可喜。譬如女工有绮縠，音乐有郑、卫，今世俗皆犹以此虞说耳目。辞赋比之，尚有仁义讽谕、鸟兽草木多闻之观，贤于倡优、博弈远矣。[①]

如此说"辞赋"，以"倡优"、"博弈"相比拟，很可能绝非高尚其志的赋家所能接受。但"讽谕"只是作者的主观意图，实际效果却是借"鸟兽草木多闻之观"，以及"极丽靡之辞"来愉悦耳目，并获得某种美感。倘以辞赋"经世致用"，十有八九徒劳无功；不如更弦易辙，只求"极声貌以穷文"。正是因"劝而不止"，使得打着"讽谏"旗帜的辞赋家们别有所图，那就是最大限度地表现自己的文学才华。

汉代宫廷里言语侍从之"朝夕论思，日月献纳"[②]，因其"劝百讽一"，于治国安邦实在无补；但在借文字塑造环顾四海雄视天下的大汉帝国形象的同时，才思敏捷、学识渊博的辞赋家们，大大强化了文章的艺术表现能力。其辞汇之丰富、句法之灵活、笔力之雄健、气势之磅礴，千载之下仍令人叹为观止。只是汉赋之注重藻饰而忽略讽谏，乃是其文体的内在矛盾决定的，并非作者有意谋求文学与政教的分离，这点与鲁迅所说的魏晋之际"文学的自觉"不同[③]。从扬雄真诚的自我反省，以及诸多赋家"曲终奏雅"的努力，不难窥见观念上仍为"诗教说"所束缚的汉代文人内心深处的困惑与不安。

"劝百讽一"其实不足以成为汉赋的根本性缺陷，倒是《文心雕龙·诠赋》所批评的"繁华损枝，膏腴害骨"更值得重视，因其与"铺采摛文，体物写志"的"赋"之体制与宗旨密切相关。"立赋之大体"，必须"丽词雅义，符采相胜"；可局限于宫殿苑猎、述行序志的宫廷文人，

① 参见《汉书·王褒传》。

② 班固：《两都赋序》。

③ 《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，《鲁迅全集》第三卷，人民文学出版社1981年版，第504页。

若无力脱出前人窠臼,而又必须"日月献纳",那就只好"虚辞滥说"了。[①] 关键还不在"虚词",而在"滥说"。左思《三都赋序》嘲笑相如、扬雄、班固、张衡等大赋"考之果木,则生非其壤;校之神物,则出非其所",实在不得要领。赋毕竟是文学作品,不同于地理学或植物学著作。即便像左思自述的那样,"其山川城邑,则稽之地图,其鸟兽草木,则验之方志",《三都赋》仍难避"诡激夸大"之讥;"词赋之逸思放言与志乘之慎稽详考,各有所主",实在没必要画地为牢[②]。所谓"于辞则易为藻饰,于义则虚而无徵",只要不过于荒诞或堆砌,能穷极声貌而又无碍于抒情写志,便应该被允许。事实上,这种善于夸饰,正是大赋引人入胜处。

赋之为体,随时代变迁而颇有差异。为了避免术语的混乱,暂且以对句法音韵以及篇章结构的不同要求,区分先秦的骚赋、两汉的辞赋、六朝的骈赋、唐代的律赋以及宋代的文赋。骚赋导源于楚地之巫风与民歌,句式以四言、六言为主,大量使用语气助词"兮"字,乃屈原所创,经由宋玉改造而直接影响汉赋的形成。辞赋在体制上的主要特征是:设主客问对并形成"序"、"赋"、"乱"三部分的基本结构,以散体文字写赋,句式自由,长短随意;堆砌词藻,注重铺叙,颇有炫奇耀博的趋向。至于"左、陆以下,渐趋整炼,齐梁以降,益事妍华,古赋一变而为骈赋",以及"自唐迄宋,以赋造士,创为律赋,用便程式"[③],前人论述甚多。随着古文运动兴起而产生的文赋,重新趋于散文化,有向两汉辞赋复归之意味,只是风格更加清淡,且多为抒情小赋。借用刘师培的术语,便是注重"写怀之赋"与"阐理之赋",而相对冷淡"骋词之赋"。[④]

---

① 参阅刘勰:《文心雕龙·诠赋》;班固:《汉书·司马相如传赞》。
② 参阅钱钟书:《管锥编》第三册,中华书局1979年版,第1152页。
③ 参阅孙梅:《四六丛话·序》。
④ 刘师培:《中国中古文学史·论文杂记》,第115页。

相对于《汉书·艺文志》之将赋析为四类，刘师培的三分法可借以上窥赋的不同来源，所谓"写怀之赋，其源出于《诗经》"、"骋词之赋，其源出于纵横家"、"阐理之赋，其源出于儒道两家"，进一步完善了章学诚关于赋"出入战国诸子"的设想。但用来分析两汉辞赋，便显得有点枘凿，尤其是如何分别"写怀"与"阐理"，实在不易。当陆机讲"诗缘情而绮丽，赋体物而浏亮"时，目的是将赋与诗区别开来；刘勰在"体物"后面加了"写志"，并再三渲染"情以物兴"、"物以情观"，则是为了与记事状物之文划清界限[①]。单纯的"体物"或"写志"，不成其为"赋"；但两汉辞赋中确又有重"体物"与重"写志"之别。前者主要体现为描写"宫殿苑猎"的大赋，后者则是"述行写志"的小赋。最能表现大汉文章的气势与声威的，当然是注重"体物"的大赋；可"写志"之小赋经由六朝文人的充分发挥，对后世文章的影响或许更为深远。

赋作为一种文体，兴于楚而盛于汉。宋玉《风赋》等之描摹帝王生活，夸饰贵人威风与豪华，直接启迪了汉代的大赋。另外，汉初辞人，袭战国余习，学百家之言，擅长纵横驰说。随着中央集权的日渐加强，游士越来越没有施展才华的天地。"纵横既黜，然后退为赋家"[②]。无法驰骋政坛的游士，改而创作起辞赋来，很容易沿袭《战国策》文风，尤其是纵横家之假托宾主问答，以及夸饰与炫耀的叙述风格。司马相如的《子虚》、《上林》历来被奉为汉代大赋的经典之作，其借子虚、乌有先生、亡是公三人为辞，"以推天子诸侯之苑囿"，有静态的描写，也有动态的叙述，不外上下左右，"周览泛观"。言地理必是山石水土，讲方位必是东西南北；再加上弥山跨谷的离宫别馆、无奇不有的鸟兽草木，便成就了一篇"侈丽闳衍"的大赋。如此"繁类以成

---

① 参阅陆机：《文赋》；刘勰：《文心雕龙·诠赋》。

② 章太炎：《辨诗》，《国故论衡》，上海大共和日报馆1912年版，第132页。

艳"的大赋，既为帝王所喜欢，也就必然为后来的许多文学侍从所模仿。学得最像的，当推扬雄的《甘泉赋》和《羽猎赋》。篇模字拟，对于强调独创性的文学来说本是大忌，好在子云想象力丰富，笔下颇多奇诡而阔大的意象，令人耳目一新。

一称"赋家之心，包括宇宙，总览人物"；一道"必推类而言，极靡丽之辞，闳侈钜衍，竞于使人不能加"[①] ——相如、扬雄一经一纬的"夫子自道"，符合其创作实践，也可视为在为大赋立则。今人阅读二人作品，颇为其艰涩所困。这与古今语言变迁有关，但主要还是身兼文字学家的作者(一著《凡将篇》，一著《训纂篇》)，有意堆砌奇字，以夸耀其博学。后世赋家虽也追求博学，小学功夫不深，僻字不能不大大减少，这未尝不是好事。[②]

东汉如班固的《两都赋》、张衡的《两京赋》，语调渐趋和缓，叙述转为平实典雅，游士的激越已被学者的冷静所取代。更重要的是，"宣上德而尽忠孝"，越来越名正言顺地占据中心位置。扬雄还追求"赋以讽之"——能否做到是另一回事；班固则直言"博我以皇道，弘我以汉京"。基本立场是为朝廷说教，替大汉扬德，难怪其风格一转而为"雍容揄扬"[③]。不过，赋之描写对象，由皇家宫殿或苑囿，扩展到整个都城景观，以及民俗风情，即使作为文化史料，也大有可读。

西晋左思模仿《两京》而赋《三都》，风格更趋写实。自序中批评前人大赋之"凭虚"，虽有混淆文史的缺陷，不过可见作者之用心与抱负。十年辛苦不寻常，终于换来"豪贵之家竞相传写，洛阳为之纸贵"。以今人的阅读感受，或许难以理解《三都赋》为何能风靡一时。袁枚对此有大致合理的解释：

---

① 参阅《西京杂记》二、《汉书·扬雄传》。

② 章太炎：《国故论衡·辨诗》及刘师培：《文说》称"相如、子云小学之宗，以其绪余为赋"，自是在理；但说"小学亡而赋不作"，则言过其实。

③ 参阅扬雄：《长杨赋序》；班固：《两都赋序》及《两都赋》。

> 古无类书，无志书，也无字汇，故《三都》、《两京》赋，言木则若干，言鸟则若干，必待搜辑群书，广采风土，然后成文。果能才藻富艳，便倾动一时。洛阳所以纸贵者，直是家置一本，当类书、郡志读耳。①

兼具类书的功能，这其实是大赋的共同特征。其堆砌罗列各种山川湖泊、日月星辰、亭台楼阁、鸟兽草木、饮食舆服、娱戏珍玩等天人物象，之所以能为当时的读者所接受，就因为其确实"有用"。讲"有用"，并非抹杀大赋的审美价值。其时文学尚未独立，知识也非普及，能在"体物"中显示赋家的才藻与学识，让读者一举两得，正是大赋的优势所在。

虽也"体物"，但以"写志"、"述怀"为主的小赋，其实更加源远流长。汉初诸多"士不遇赋"，上承屈原之《离骚》，下开魏晋六朝之抒情小品，作用不可低估。"生不逢时"或"怀才不遇"，乃千古文人永恒的感慨。连显赫一时的董仲舒，都感叹"生不丁三代之盛隆兮，而丁三季之末俗"，并赋"士不遇"，余者可想而知。不见得都像贾谊那样"吊屈原"，但从感觉到文体，三闾大夫的楚辞仍是不可替代的榜样。才高气盛的贾谊，其《鵩鸟赋》被刘勰称为"致辨于情理"，就因为引进了祸福无常、真人无累、知命不忧的自我排遣。从激愤到牢骚到恬淡，饱经忧患之士，逐渐习惯于像冯衍《显志赋》所表述的，"嘉孔丘之知命兮，大老聃之贵玄"②。与此相适应，"知命"或"贵玄"的文人，其兴趣与感觉由宫廷转为山林，小赋也随着日渐清新。张衡的《归田赋》，历来被视为抒情小赋形成的标志，不只因其生活趣味，更因其短小的结构与明净的文风：

---

① 袁枚：《随园诗话》卷一。

② 姜书阁、曹道衡都视东汉初年冯衍的《显志赋》为开魏晋抒情小赋的先声，参见姜《汉赋通义》，齐鲁书社 1989 年版，第 187 页；曹《中古文学史论文集》，中华书局 1986 年版，第 14 页。

感老氏之遗诫，将回驾乎蓬庐。弹五弦之妙指，咏周孔之图书。挥翰墨以奋藻，陈三皇之轨模。苟纵心于物外，安知荣辱之所如！

这里所表述的摒弃功名归隐田园的愿望，在此后许多文人诗赋中被不断重复。至于其不事雕琢、淡雅流畅的语言风格，更是一扫大赋浮夸堆砌之弊。

东汉末年，社会动荡，归田不易，于是又有了赵壹"舒其怨愤"的《刺世疾邪赋》。其时大赋已形颓势，"述怀"、"写志"的小赋本大有发展余地，但尖刻的讽刺，与日趋靡丽的文辞颇有隔阂，难以成为小赋的主潮。倒是王粲的《登楼赋》与曹植的《洛神赋》，或以其悲壮苍凉之气，或以其绮丽富艳之辞，将此类情景交融的小赋的创作推向顶峰。由宫廷侍从的"上有所感，辄使赋之"、"所幸宫馆，辄为歌颂"①，转为赋家诗酒文会的即席抒怀或登高作赋，歌功颂德一变而为忧生念乱。洛神之"翩若惊鸿，婉若游龙"固然让人称羡，但"人神道殊"的分离更令读者肝肠寸断：

抗罗袂以掩涕兮，泪流襟之浪浪。悼良会之永绝兮，哀一逝而异乡。无微情以效爱兮，献江南之明珰。虽潜处于太阴兮，长寄心于君王。

风流倜傥陈思王，设想如此"艳遇"，也只落得个"遗情想象，顾望怀愁"，更不要说王粲之"登兹楼以四望兮，聊暇日以销忧"、向秀之"叹《黍离》之愍周兮，悲《麦秀》于殷墟"②。或感时，或叹逝，或思亲，或怀土，魏晋小赋大都令人"黯然神伤"。

南朝赋风受骈文影响，讲究声律与对偶，抒情意味更为浓厚，只是基调仍为阴郁。鲍照的《芜城赋》和庾信的《哀江南赋》，其今昔盛

① 参见《汉书》之《枚皋传》与《王褒传》。
② 参见王粲：《登楼赋》；向秀：《思旧赋》。

衰的对比与身世家国之痛，一改汉代大赋描述都市生活时必不可少的夸饰与炫耀，着眼点在自家直面历史与人生那一瞬间的感触，故意绪苍凉。小赋如江淹的《恨赋》、《别赋》，以及庾信的《枯树赋》、《小园赋》，偶尔也会出现"春色碧草，春水绿波，送君南浦，伤如之何"之类清丽明亮的情景，但更衬出生离死别的悲剧性。或许，在这"山崩川竭，冰碎瓦裂"的时代，平和宁静的"小园"并不存在，饱经忧患的文人无论如何逃脱不了"树犹如此，人何以堪"的感慨。[①]

六朝以下，小赋仍多佳作，只是一般不为文学史家所重。一来诗歌已经崛起，吸引了大多数作家与读者，曾经辉煌过的辞赋因而必定受冷落。二来，明清复古论者讲"唐无赋"，与近人崇信"一代有一代之文学"，都否定了两汉以下"赋"的存在价值。还有，论者多以大赋为正宗；如果局限于大赋，所谓"祖楚而宗汉，尽变于东京，沿流于魏晋，六朝以下无讥焉"[②]，大致没错。只是一旦确认所谓的"辞赋"，不只是《子虚》、《甘泉》，更包括《归田》、《登楼》，那么，就没有必要将其生命封闭在两汉。

第二节　魏晋玄言

关于汉魏之际的文学变迁，刘师培有相当精采的描述。以下这段话，由于鲁迅的引申发挥，而更广为人知：

> 两汉之世，户习《七经》，虽及子家，必缘经术。魏武治国，颇杂刑名，文体因之，渐趋清峻。一也。建武以还，士民秉礼。迨

① 参阅庾信的《小园赋》与《枯树赋》。

② 清人程廷祚：《骚赋论》中的这段话，源于元祝尧的"祖楚而宗汉"与明李梦阳的"唐无赋"，参见叶幼明：《辞赋通论》第五章第三、五节，湖南教育出版社 1991 年版。

> 及建安，渐尚通侻；侻则侈陈哀乐，通则渐藻玄思。二也。献帝之初，诸方棋峙，乘时之士，颇慕纵横，骋词之风，肇端于此。三也。又汉之灵帝，颇好俳辞，下习其风，益尚华靡；虽迄魏初，其风未革。四也。[①]

鲁迅称汉末魏初文章风格为"清峻"、"通脱"、"华丽，壮大"，可实际论述着重在前两点。题目定在"药及酒"，"清谈"与"玄言"、"师心"与"使气"又更能代表鲁迅所激赏的"魏晋风度"，难怪其不大涉及文章的"华丽"与"壮大"[②]。其实刘师培也是如此。大概"益尚华靡"乃汉魏六朝文学发展的总趋势，不足以作为魏晋文章特色。刘氏固然也谈"清峻简约"与"才藻艳逸"之别，但更重要的是同样阐发道家之绪，王弼、何晏"实与名、法家言为近者也"，而嵇康、阮籍则"实与纵横家言为近者也"。这与章太炎关于魏晋文章"近论者取于名，近诗者取于纵横"的说法[③]，颇有相通处。

从"名理"与"玄言"角度探讨魏晋文章，必然涉及汉代的诸子遗风。这正是章太炎的思路。《国故论衡·论式》批评汉世之论渐与辞赋同流，远不及先秦诸子"内发膏肓，外见文采"；后汉子书渐兴，然深达理要者不过《论衡》、《昌言》、《人物志》三家。随着"老庄形名之学，逮魏复作，故其言不牵章句"，单篇持论大有可观。章氏于是对"魏晋之持论"推崇备至：

> 魏晋之文，大体皆埤于汉，独持论仿佛晚周。气体虽异，要其守己有度，伐人有序，和理在中，孚尹旁达，可以为百世师矣。

至于魏晋人何以通脱、论辩文怎样勃兴，以及介于两者之间的"玄言"又如何弥漫于整个士大夫生活，实有认真探究的必要。

曹操力倡"通脱"，自有其治乱世、破清流的权术。鲁迅注重的则

---

① 刘师培：《中国中古文学史·论文杂记》，第11页。

② 《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，《鲁迅全集》第三卷，第501—517页。

③ 章太炎：《论式》，《国故论衡》，第124页。

是这种"废除固执"对思想文化界的影响：一是"充分容纳异端和外来的思想"，一是"产生多量想说甚么便说甚么的文章"[1]。东汉末年，王充、王符、仲长统等，已经不为正统儒家思想所限，或杂名法，或合儒道。政归曹氏，一改世家豪族垄断国家权力的传统，"独尊儒术"的意识形态更面临直接的挑战。崛起于战乱之际的曹操，为树立自家权威及实力，打击不合作的世家豪族，下令征求"不仁不孝而有治国用兵之术"者。如此"惟才是举"，"勿拘品行"[2]，客观上瓦解了日趋僵硬的意识形态，导致中断了几百年的先秦诸子放言无惮文风某种程度的复活。晋人傅玄对曹氏父子的控诉，恰好说到其好处：

> 近者魏武好法术，而天下贵刑名；魏文慕通达，而天下贱守节。其后纲维不摄，而虚无放诞之论，盈于草野，使天下无复清议。[3]

作为统治者，曹操的"求贤若渴"主要是一种姿态，不该寄予太大的期望。名气再大的贤人，倘政见不合或妨碍其当权，照样格杀勿论（如孔融之被下狱弃市）。倒是其讲"刑名"，而不举"孝廉"，导致固有伦理道德的崩溃，为文人学士的独立思考及大胆发言提供可能性，这点影响极为深远。

三曹本身，未见"虚无放诞之论"；不过，其"直抒己意"，对整个文风的转变起很大作用。尤其是曹操的《自明本志令》和曹丕的《典论·自叙》，自述身世时既无忌讳，也少伪饰，更因志深笔长、梗概多气，远胜相如、扬雄等人的同类著述。曹操善用权谋，难得以真面目示人，可也有如此推心置腹的大实话："设使国家无有孤，不知当几人称帝，几人称王。"或许是政治上踌躇满志，连"大言欺世"都可以省略，曹操文章极少虚词滥语，大都写得诚恳自然。曹丕文章虽无其父之慷慨

① 《鲁迅全集》第三卷，第503页。
② 参阅曹操：《求贤令》和《举贤勿拘品行令》。
③ 严可均校辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局1987年版，第1721页。

率直,却多了几分安闲与妩媚。从五岁学射、六岁学骑,说到十岁遇险乘马得脱;一转又是喜剑术、爱弹棋,还有酒酣耳热之际的技击;自"上雅好诗书文籍,虽在军旅,手不释卷",方才转入少诵诗论长为著述的正题。大事小事,娓娓道来,琐细处尤见真情。同样善述生平,诸葛亮的《出师表》又是另一番景象。孔明本不以文采见长,但"臣本布衣,躬耕于南阳"以下一段,吐辞恳切,声情激越,悲壮苍凉处近似曹操,而与曹丕之清丽则相差甚远。不过,以《出师表》之"上变汉京之朴茂,下开六朝之隽爽",来概括"三国时文字"①,仍然不无可取。那种苍海横流、地老天荒的感觉,那种乱世中人对死亡的独特体验(汉魏之际本不以"哀吊"之辞见称,但多有岁月不居,知交零落,因而"怅然伤怀"的书札,如孔融《与曹公论盛孝章书》、曹丕《与吴质书》),还有那种摆脱思想禁锢以后对自由表述的渴望,确实非大汉或盛唐文人所能想象。

曹丕、曹植也有相当精彩的史论文章,但毕竟不如建安诸子的放言无忌。孔融专与曹操捣乱,议论中夹杂嘲戏;王粲长于驳难,近乎名法之言;祢衡则是以气运词,奋笔直书。具体立论及推演方式不同,但都尚骋词,多意气,喜惊世骇俗。孔融之否定父母之恩,称其"实为情欲发耳"、"譬如寄物瓶中",即使在不举孝廉的时代,也是"非常可怪之论"。至于传诵千古之"击鼓骂曹",虽系小说家言,却很能显示祢衡嫉恶如仇的性格与慷慨高厉的文气。刘师培称孔融、王粲之少禁忌,善持论,为魏晋文学"开其基",只可惜"不能藻以玄思"②,相当准确地点明了二者的联系与区别。

善持论且"藻以玄思",乃魏晋之文的最大特色。汉代激扬名节、

① 参阅陈衍:《石遗室论文》卷三,无锡国学专修学校 1936 年刊行,第 4 页。
② 刘师培:《中国中古文学史·论文杂记》,第 35 页。

品核公卿的"清议",因时局推迁而演为"清谈"。仍在品鉴人伦,议论时事,不过逐渐趋于讨论批评的理论原则,而不是实际操作本身。由具体人事转为抽象玄理,乃学问演进的必然趋势。可魏晋玄言的兴起,还另有原因。首先是作为利禄之途的章句之学,因"一经说至百余万言"的繁琐,以及附会阴阳谶纬,日益暴露其弊病。古文经学的逐渐兴盛,尤其是魏晋间三大注疏(范宁《穀梁注》、杜预《左传注》、王弼《周易注》)之讲求会通,忌以辞害意,要言不烦,好玄理大义,与其时学风的转移互为因果。夹杂阴阳家言的儒术退出中心舞台,名、法的综核名实,以及道家的玄远虚胜,越来越为士人所欣赏,这与"清谈"的形成大有关系。世人以《易》、《老》、《庄》为三玄,"于是聃周当路,与尼父争涂矣"。"玄风独秀"的结果,便是沈约、刘勰所慨叹的"为学穷于柱下,博物止于七篇"、"诗必柱下之旨归,赋乃漆园之义疏"。[①]

如此陈说,很容易被误认为将"清谈"的兴起,完全归功或归罪于老庄之学。恰恰相反,在我看来,后世对魏晋清谈之"褒奖"与"讨伐",大都过分夸大了老庄之学对于社会思潮与历史发展的作用。颜之推已注意到其时"祖述玄宗"者,颇有立身行事大背老庄之教的,今人钱钟书更称其"名曰师法,实取利便"[②]。晋人之蔑视礼教,任诞通达,与其说是萌发于老庄,不如说是在老庄之学中找到了最佳表达方式。

士人之妙善玄言,西晋时基本上局限于老庄,东晋则因和尚的介入而更上一层楼。向秀、郭象注《庄子》,已是"妙析奇致,大畅玄风",后人苦于"不能拔理于郭、向之外",惟有精通佛理的支道林能"卓然

① 参阅《颜氏家训·勉学篇》、《宋书·谢灵运传论》、《文心雕龙》之《论说》及《时序》篇。

② 参阅《颜氏家训·勉学篇》;钱钟书:《管锥编》第 1128 页。

标新理于二家之表，立异义于众贤之外”[①]。《世说新语》记载的这则逸事，颇有象征意味。佛学东来，士人喜其幽深玄致颇类道家而欣然接受。由言才性、论养生，扩展到究形神、辨果报，此类论题的转移尚在其次；更重要的是，在对佛学不断的援引与辩难中，士人析理日趋精密。刘勰论及有无之辨，独推般若绝境之“动极神源”；近世学人推崇魏晋文章“析理之美”，比如“穷理致之玄微，极思辨之精妙”，也都强调其得益于佛学之滋润。[②]

除了学术思潮的演进，魏晋文人之所以“喜玄言”，还有避祸全身的缘故。阮籍辈的“口不臧否人物”，以及“发言玄远”，很大程度是“天下多故，名士少有全者”逼出来的。既“能为青白眼”，又如何“喜怒不形于色”？既“率意独驾”，又何必“车迹所穷，辄恸哭而返”？阮籍之忧愤郁积，时借诗文表露，可毕竟“口不论人过”；而“保身之道不足”的嵇康，自称师之“而未能及”，果因“言论放荡”而死于非命[③]。由此不难理解，魏晋文人的普遍鄙薄人事，而趋于虚无玄远之途，实有不得已之苦衷。借用近人汤用彤对“清谈”的论述，“玄远虚胜”之成为魏晋文章的主导风格，也是“一方因学理之自然演进，一方因时势所促成”。[④]

同样好老庄，善清谈，王弼、何晏的文章，与阮籍、嵇康其实大有差异。王、何主要以经注形式立论，《论语集解》、《老子道德论》以及《周易注》、《老子注》等，文质兼茂，不少地方可作单独的文章欣赏。其注经文体之迥异汉人，主要在于思辨色彩浓，文章也以析理精微见长。嵇、阮才藻艳逸，文辞壮丽，而且忧愤极深，带有更多的反叛色

---

① 刘义庆：《世说新语·文学》。

② 参阅《文心雕龙·论说》；刘师培：《中国中古文学史》第四课丙；刘永济：《十四朝文学要略》卷二第九章，黑龙江人民出版社 1984 年版。

③ 参阅《晋书·阮籍传》；嵇康：《与山巨源绝交书》、《世说新语·栖逸》；《晋书·嵇康传》。

④ 《读〈人物志〉》，《汤用彤学术论文集》，中华书局 1983 年版，第 206 页。

彩。阮籍的《通易论》和《达庄论》、嵇康的《养生论》和《声无哀乐论》等，都长于辨难，析理绵密；后者更因"文如剥茧，无不尽之意"以及"思想新颖，往往与古时旧说反对"，而受到刘师培和鲁迅的高度赞扬[①]。可更显二人文章特色的，还是《大人先生传》、《与山巨源绝交书》那样直接牵涉时事政治、是古非今、而且文风恣肆放达者。阮氏之"无君而庶物定，无臣而万事理"，自是寄托遥深；嵇氏之"必不堪者七，甚不可者二"，更是嬉笑怒骂皆成文章。嵇、阮诗文之"师心"与"使气"，因其更为当局所忌而极少真正的传人。西晋文士承继的，主要是"辨析名理"的王弼与何晏。即便师法阮籍，也是"非法其文，惟法其行"，清谈之外，别为放达而已[②]，很难再像嵇、阮那样酣畅淋漓地言玄理兼批当世之逆鳞。

魏晋文人之"放达"，可能不拘小节，率性而行，也可能反叛传统，亵渎神明。对统治者来说，后者无疑更具破坏性。同为不与当局合作的竹林名士，嵇康见杀而阮籍独存，就因前者屡屡"非汤武而薄周孔"，直接对抗当朝天子的权威。可正如鲁迅所说的，"魏晋的破坏礼教者，实在是相信礼教到固执之极的"[③]。比起曹操、司马懿的打着礼教招牌诛灭异己来，嵇康之由不平、不服，激而"破坏礼教"，可就显得不够"通脱"了。魏晋文人表面上的"随便"，与骨子里的"执著"，恰好形成鲜明的对照。竹林名士的任诞放达，脱略礼法，因其"败名检伤风教"，而为当时及后世所诟病。不否认名士们的"不羁"与"放荡"，有故作狂态、高自标榜的意味；但更重要的还是忧生忧世，以及随着而来的愤世嫉俗。这种傲然独立、风流自赏，蕴涵着不同于正统儒家的别一种理想人格。如此追求任真适性、得意忘形，以至于不惜

① 参阅刘师培：《中国中古文学史》第四课；鲁迅：《魏晋风度及文章与药及酒之关系》（《鲁迅全集》第三卷）。

② 刘师培：《中国中古文学史·论文杂记》第52页。

③ 《鲁迅全集》第三卷，第515页。

冲撞当朝权贵，招来杀身之祸，说到底也不是真的“通脱”。并非故意强调“放荡”背后的“反抗”，而是指出魏晋名士的“通脱”，不论排斥形式化的礼教，还是标举新的人格理想，其实都因其过于“执著”而不肯“随便”。

貌似“随便”而实则“执著”的魏晋文人，除了析理精微的文章，还有“论天人之际”的清谈。当年文人雅集，“共谈析理”，不只要求条分缕析，逻辑严密，更希望辞约旨远，风神潇洒。《世说新语·文学》记支道林、谢安等以《庄子·渔父》为题辩难，一“叙致精丽，才藻奇拔，众咸称善”，一“才峰秀逸”，“萧然自得，四坐莫不厌心”。支之“七百许语”与谢之“万余语”不曾传世，就因为时人更欣赏“相视一笑，莫逆于心”。论辩输赢无关紧要，“四坐”之所以“莫不厌心”，“理致”与“辞藻”外，更重谈客的“风度”与“气韵”。见高低时“一坐同时拊掌而笑，称美良久”；不分胜负则“但共嗟咏二家之美，不辩其理之所在”。晋人如此醉心于你送一难，我通一义，目的是“常使两情皆得，彼此俱畅”，近乎高雅的智力游戏[1]。不过，传诵至今的诸多佳言隽语，虽可能依据的是“洞见”与“直觉”，且常常“脱口而出”，却是平日苦心孤诣的结果。这种修养，使得晋人每能于“不经意”中显其风采神韵。

“玄言”之影响于晋人文章，既体现为“析理井然的论说”，也落实在“隽语天成的书札”[2]。“一往隽气”的王羲之，一闻“才藻新奇，花烂映发”的议论，当即“披襟解带，留连不能已”，可见其对于“清谈”之热衷——《世说新语》中不少隽语，正是出自此风流之王逸少。王氏文名，为其书名所掩，后世无数宝爱其真迹者，临其帖而不赏其文，实在可惜。除《兰亭集序》外，其杂帖短简，不修篇幅，而自趣味盎然。《杂帖》中有云：

① 参阅《世说新语》之《言语》及《文学》两篇。

② 参见王瑶：《中古文学史论》，北京大学出版社 1986 年版，第 54 页。

计与足下别，廿六年于今。虽时书问，不解阔怀。省足下先后二书，但增叹慨。顷积雪凝寒，五十年中所无。想顷如常。冀来夏秋间，或复得足下问耳。比者悠悠，如何可言。吾服食久，犹为劣劣，大都比之年时，为复可耳。足下保爱为上，临书但有惆怅。

对时间流逝、契阔死生的感慨，乃晋人的共同话语；"不解阔怀"云云，更不希奇。可喜的是，王氏书札中常插入无关紧要但极有生趣的"积雪凝寒"或"快雪时晴"，以及儿女婚嫁、胡桃长势等家常话题，因而显得自然而诚挚。

可以与之媲美的，是陶渊明的《五柳先生传》、《归去来兮辞》、《告子俨等疏》。一如其诗的"豪华落尽见真淳"，陶文也以"平和"与"自然"，而在崇尚玄谈与骈俪的晋末文坛独标一帜。如《告子俨等疏》有云：

少学琴书，偶爱闲静，开卷有得，便欣然忘食。见树木交荫，时鸟变声，亦复欣然有喜。尝言五六月中，北窗下卧，遇凉风暂至，自谓是羲皇上人。意浅识罕，谓斯言可保。日月遂往，机巧好疏，缅求在昔，眇然如何！

如此平静的叙述，确无嵇、阮的"师心"与"使气"；可细细读来，又似乎"此中有真意，欲辨已忘言"。这种基于生命的独特体验以及真正悟道之后的"平静"，使得其"平常心"与"天然语"，反而显得有点"深不可测"、"妙不可言"。至于因文体差异，陶氏也会有激愤或热烈之语（如《感士不遇赋》与《闲情赋》）；但其文章的最大特色，仍是思想通达、性情恬淡、语调平和，以及不时在自嘲中流露出来的幽默感。

玄风独秀，析理精微，基本上是晋人的专利。宋、齐以下，文章转向骈偶，以"绮丽"而非"玄远"相夸耀。独有范缜的《神灭论》"精思明辨，解难如斧破竹，析义如锯攻木"，比起王充、嵇

康来有过之而无不及[1]。更重要的是，齐梁佛法益盛，论难之风日炽，士人阐说义理，往往依傍释氏经论，范氏竟能入室操戈，尤为难得。至于行文之专主理致，无取华辞，也与时人之着意骈俪大异其趣。

第三节　六朝骈俪

自韩愈提倡载道之古文，骈文的价值因而屡屡受到质疑。清人阮元重提文笔之辨，称“凡文者，在声为宫商，在色为翰藻”，以六朝骈俪与唐宋古文争“正统”[2]。就实际创作而言，可能真的是“骈散之争，实属无谓”——清人包世臣和近人章太炎都曾指出，骈散二体各有所长，最好兼收并蓄[3]。但对文学史家来说，六朝骈俪的是非功过，却是个无法绕开的题目。

具体评说之前，有必要先描述骈文的基本特征。并二马谓之骈，可想而知，骈文的第一个特征自然是讲求对偶。文辞之所以“高下相须，自然成对”，照刘勰的说法是：“造化赋形，支体必双，神理为用，事不孤立”；清人李兆洛进一步发挥：“天地之道，阴阳而已；奇偶也，方圆也，皆是也。阴阳相并俱生，故奇偶不能相离，方圆必相为用。”[4]受天地万物奇偶相生的启示，也因韵文骈语确实便于记诵，再加上中国单音文字容易形成自然的对仗，先秦经史本就多骈散相间，极少数百语而纯单行者。诗骚之外，《易·文言》被誉为“千古文章之祖”，

---

① 参见钱钟书：《管锥编》第1421—1422页。

② 参阅阮元：《文韵说》、《书梁昭明太子文选序后》。

③ 包世臣：《文谱》曰：“凝重多出于偶，流美多出于奇。体虽骈，必有奇以振其气；势虽散，必有偶以植其骨。”章太炎：《文学略说》称：“骈散二者，本难偏废。头绪纷繁者当用骈，叙事者止宜用散，议论者骈散各有所宜。”

④ 刘勰：《文心雕龙·丽辞》；李兆洛：《骈体文钞序》。

就因为其“不但多用韵，抑且多用偶”[1]。其实诸子之文，若老庄孟荀，都善用骈词俪语。汉赋的兴起，更使得文人醉心于偶对。西汉辞赋尚惟意所适，不务精工；东汉之文渐趋整炼，齐梁以下益事妍华，对偶之法自是日加绵密[2]。与此同时，由上下联相对，合两语以成一意，逐渐演成固定的四六句式。《文心雕龙·章句》称“四字密而不促，六字格而非缓”，乃文章的最佳句式；可不忘添上一句：“或变之以三五，盖应机之权节也”。实际上，骈文代表作家徐陵与庾信，虽擅四六语，句式仍多变化，不若后世一味骈四俪六之呆滞。

骈文的第二个特征是讲求音韵协调。由意义之排偶，进到声音的相对，都是充分发挥汉字单音之长，故二者同为六朝骈俪的根基。这里的音韵，主要不是指文句之末的韵脚，而是指章句中“一宫一商”造成的抑扬顿挫。调和音律乃人之天性，只是丝竹之低昂远比文辞之清浊容易把握。后者的说“宫商”，就像高下、低昂、飞沉、浮切、轻重、清浊等，都是只可意会难以言传的转喻。秦汉文章中，已有音节和谐的“高言妙语”，可正如沈约所说，那是“音韵天成”、“暗与理合”[3]。两晋文人方才有意追求“音声之迭代”与“五色之相宣”，宋之范晔更以“别宫商识清浊”傲视“古今文人”，至齐永明年间沈约等创立四声说，由自然的音调转为人工的声律，骈文的体式因而趋于完善[4]。关于声律论，沈约在《宋书·谢灵运传论》中有如下表述：

> 夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。

---

① 参阅阮元：《揅经室三集》卷二《文言说》。

② 刘勰只提“丽辞之体，凡有四对”（《文心雕龙·丽辞》），而据遍照金刚的《文镜秘府论·论对》，后来对偶方法竟发展到29种之多。

③ 沈约：《宋书·谢灵运传论》。

④ 参阅陆机：《文赋》；范晔：《与甥侄书》、《南史·陆厥传》。

其中最关键的是“宫羽相变，低昂互节”八个字，翻译成现代人的语言，便是借平仄相间、音韵和谐来获得一种听觉上的美感。前人虽对语气高下、声音抑扬有所体会，但不若永明诸子辨析精细且表述明确，夸耀“自骚人以来，此秘未睹”，其实并不过分。声律说的出现[①]，对南朝文学的“新变”，以及中国骈文、律诗的发展，影响极为深远，故周颙、沈约等人创立新学说的贡献实在不容低估。

骈文之讲音韵，与声律说的兴起互为因果；而其雕饰藻采，则与文笔之分关系密切。南朝骈文的发展，促使作家、选家与批评家重新辨析文体，此前的有韵无韵之分明显过于粗疏，于是有了“古人之学者有二，今人之学者有四”的后期文笔说：文章分文、笔，学术分言、语[②]。无韵之“笔”之所以能被纳入文章，在很大程度上是因其同样“事出于沉思，义归乎翰藻”——《文选》正是依据这一标准选文。凡是用骈化语言及清词丽句写成的，不论是“文”是“笔”，都属于文章范围。这种新的文学观念，使得文人更加注重藻绘。“五色相宣”之“玄黄”，比起“八音协畅”的“律吕”来，本就易为文人所掌握，也更早在文章中领风骚。《左传》记载的行人之辞，以及先秦诸子之文，已有“绮丽以艳说，藻饰以辩雕”的趋向；汉代辞赋更是如《文心雕龙》所称，“极声貌以穷文”，其讲究“词必巧丽”，甚至到了“繁花损枝”的地步。魏晋文人如阮籍之逸艳、嵇康之壮丽、陆机之绮练、潘岳之繁缛，都对“玄黄”表现出特殊的兴趣。南朝各代皇上主儒雅，好文章，流连哀思、矜尚藻采因而靡然成风——骈文更是得风气之先。刘勰对宋初诗坛的描述，其实同样适应于其时的“文”与“笔”：“俪采百字之偶，争

① 对陈寅恪《四声三问》(《金明馆丛稿初编》，上海古籍出版社 1980 年版)中“借转读佛经之声调，应用于中国之美化文，四声乃盛行”的著名论断，郭绍虞：《声律说考辨》(《照隅室古典文学论集》下编，上海古籍出版社 1983 年版)有所补充与辨正，值得参考。

② 参阅刘勰：《文心雕龙·总术篇》；梁元帝(萧绎)：《金楼子·立言篇》以及郭绍虞：《文笔说考辨》(《照隅室古典文学论集》下编)。

价一句之奇,情必极貌以写物,辞必穷力而追新。"

比起调声或敷藻来,骈文的隶事更常为人疵病。"据事以类义,援古以证今",本是相当古老的修辞手法,屈宋诸骚已着先鞭,汉代赋家更喜此道,只是未尝刻意经营而已。魏晋以下,诗文用典日繁,甚至有无句不隶事者。用典倘能切意,可以使得文章言简意赅,且雍容婉转;但若一意捃拾细事,争疏僻典,则易伤板滞,且锢蔽性灵。颜延之、任昉、王融等人之"动辄用事","博物可嘉,职成拘制",而其"文章殆同书抄","属辞不得流便"[①],更蕴含后世骈文饾饤之弊。只是时人多因其新奇富博而叹服,无暇挑剔其"喜用古事,弥见拘束"。南朝文章之"富博",与其时类书的出现不无关系。类书虽肇始于魏之《皇览》,只是深藏秘府,一般文人无从得见;梁代类书大盛,文人不少参与抄撰,于是得以为作文之助。文章风气也因而不以自铸新词为高,而以多用事典为博。为夸耀博学而竞相隶事,乃六朝诗文的共同特征;只是诗歌后来转向,而骈文则始终坚持。毫无节制的用典,因而成了骈文最为突出的隐患。[②]

清人孙梅《四六丛话》卷三"骚"之小序称:"屈子之词,其殆诗之流,赋之祖,古文之极致,俪体之先声乎?"将骚、赋、骈连成一线,注重的自然是其共同的驰骋俪辞、征逐华采。说六朝骈文源于屈骚,未免有点过于遥远;但两汉辞赋的影响却是无可置疑的。讲六朝骈文,无法回避江淹的《恨赋》、《别赋》以及庾信的《哀江南赋》等,而骈赋与辞赋的历史联系,使得骈文研究不能不从两汉说起。

汉赋初起,未脱屈骚遗风,只是韵散兼行、骈语间作,如贾谊的《吊屈原赋》与枚乘的《七发》等。相如、子云的创作使得大赋的体制

① 参阅钟嵘:《诗品·序》;萧子显:《南齐书·文学传论》;李延寿:《南史·任昉传》。

② 钱钟书:《管锥编》第1474页有云:"骈体文两大患:一者隶事,古事代今事,教星替月;二者骈语,两语当一语,叠屋堆床。然而不可因噎废食,止儿之啼而土塞其口也。"

趋于完善，而其藻采纷披，音声和谐，更使《文选》及后世骈文选家不敢遗漏。东汉文章崇尚靡丽，辞赋也日渐骈化，张衡的《归田赋》更因通篇俪偶而被后人断为“六朝骈文之开山也”[①]。汉魏之际，骈文正式形成；“赋”与“骈”，在文章体制上基本合一。所谓赋之体“三国、两晋以及六朝，再变而为俳”[②]，只是从一个侧面展示了其时主导文体“骈文”无远弗届的影响。不只本就讲究藻采偶对的辞赋，魏晋六朝的诏、令、书、教、论、疏等，也大都采用骈偶。流风所及，连“论作文之利害所由”的《文赋》、《文心雕龙》、《诗品》等，也是“丽句与深采并流，偶意共逸韵俱发”。[③]

骈文的裁对、调声、敷藻以及用典，均是最大限度地发挥汉语的特征以造成文章的形式美。《南齐书·文学传》所标榜的“放言落纸，气韵天成”，乃骈文的理想境界，可惜不容易达到。倒是《文心雕龙·情采》所批评的“采滥忽真，远弃风雅”，以及《诗品》所嘲笑的“拘挛补衲，蠹文已甚”，成为其时骈文写作的通病。但是，骈文对声韵藻采之刻意追求，倘不至于以辞害意，会有极出色的表现。若鲍照的“发唱惊挺，持调险急，雕藻淫艳，倾炫心魂”，江淹的“纵横骈偶，不受羁靮”、“驰逐华采，卓尔不群”，以及任昉的既不“违时”也不“投俗”、“俪体行文，无伤逸气”[④]，都在在显示骈文特有的魅力。明人张溥《汉魏六朝百三家集题辞》称：“历观骈体，前有江、任，后有庾、徐，皆以生气见高，遂称俊物。”要说生气与大度，江、任其实远不及徐、庾。

《周书·庾信传》、《陈书·徐陵传》以及《北史·文苑传》等，已将徐、庾并列为“一代文宗”。清人论骈文，也多以徐、庾为代表作家：“四六

① 参阅姜书阁：《骈文史论》，人民文学出版社1986年版，第223页。
② 参阅徐师曾：《文体明辨序说·赋》。
③ 参见陆机：《文赋》；刘勰：《文心雕龙·丽辞》。
④ 参阅萧子显：《南齐书·文学传》；张溥：《汉魏六朝百三家集题辞》中之《江醴陵集》、《任彦升集》。

盛于六朝，庾、徐为首出”；“骈语主徐、庾，五色相宣，八音迭奏，可谓六朝之渤澥，唐代之津梁”[1]。徐庾齐名并称，可一入陈一仕周，长时间分居南北，但这并不妨碍其文体的相近。因其时南北通使，“江左文章本可流传关右”[2]。时贤及后人之赞赏或非难“徐庾体”，注重的是其骈文的造诣，也就是裁对、调声、敷藻、隶事的技巧。可除此之外，徐、庾文章最动人者，在于其“乡关之思”，以及“感慨兴亡”时的“声泪并发”。[3]

杜甫称“庾信文章老更成”，主要指诗，也可推及其文。《小园赋》、《枯树赋》、《伤心赋》等悲感哀思，而又不过分雕琢，“老成”中不乏“清新”，都是传诵一时的名篇，但真正横绝千古、无可替代的，还是《哀江南赋》。

此赋哀梁之亡国与伤自家身世之沦落，二者合而为一，江南的兴衰因而也就更加令人牵挂。述及江陵陷落士民被掳入关，虽多用典，也无碍其感情之强烈与笔墨之奇遒：

> 逢赴洛之陆机，见离家之王粲，莫不闻陇水而掩泣，向关山而长叹。况复君在交河，妾在清波；石望夫而逾远，山望子而逾多。才人之忆代郡，公主之去清河；栩阳亭有离别之赋，临江王有愁思之歌。别有飘𩙪武威，羁旅金微；班超生而望返，温序死而思归。李陵之双凫永去，苏武之一雁空飞。

如此“不无危苦之辞，惟以悲哀为主”，正像此赋之序所称的，与其羁旅漂泊之身世大有关联。以同样“生而望返”、“死而思归”的心境，来体贴并叙述乱世中士民流徙之悲哀，自有一种寻常文章无法达到的震撼力。

---

[1] 参见程杲：《四六丛话序》，许梿：《六朝文絜》。

[2] 参阅陈寅恪：《读〈哀江南赋〉》（《金明馆丛稿初编》）；王瑶：《徐庾与骈体》（《中古文学史论》）。

[3] 参阅张溥：《汉魏六朝百三家集题辞》中之《庾开府集》、《徐仆射集》。

徐陵也有同样感人肺腑的“羁旅篇牍”,那就是《在北齐与杨仆射书》。比起名气更大、渊雅匀称的《玉台新咏序》或《陈公九锡文》来,此书于说理中抒情,彩藻华缛而博辨纵横,无疑更具特色。后世争论骈文能否说理论事,宗骈者常以之为成功的范例。前半部辩驳齐人设词不遣的八条理由,深切透辟,乃折之以理;结尾处则动之以情,强抑悲愤,摅抒怀抱,回环婉转中自有风流蕴藉:

> 岁月如流,平生何几?晨看旅雁,心赴江淮;昏望牵牛,情驰扬越。朝千悲而下泣,夜万绪以回肠。不自知其为生,不自知其为死也……若一理存焉,犹希矜眷。何故期令我等必死齐都,足赵魏之黄尘,加幽并之片骨!遂使东平拱树,常怀向汉之悲;西洛孤坟,恒表思乡之梦。千祈已屡,哽恸良深。徐陵叩头,再拜。

此等辞句,几近直抒胸臆。只因说到伤心处,实在无暇雕琢堆砌,反而更能发挥情韵。

南朝文章多骈俪,连书信公文也都讲究“玄黄律吕”。这种对藻采声韵的刻意追求,对于不曾骈化的述学文字是一种刺激,偶尔也会出现意料不到的好文章。提倡声律说的沈约,其史著《宋书》自是无法“驰骋文辞”,或讲究“宫羽相变,低昂互节”的了。可精心经营散行文字,也仍有绝佳表现,如《陶潜传》中这样描写赋《归去来》后的“靖节居士”:

> 尝九月九日无酒,出宅边菊丛中坐久,值(王)弘送酒至,即便就酌,醉而后归。潜不解音声,而畜素琴一张,无弦,每有酒适,辄抚弄以寄其意。贵贱造之者,有酒辄设。潜若先醉,便语客:“我醉欲眠,卿可去。”其真率如此。

如此笔调,如此风情,近于《世说新语》。比起“晨烟暮霭,春煦秋阴,陈书缀卷,置酒弦琴”,或者“贞志不休,安道守节,不以躬耕为耻,不

以无财为病"之类骈语[①]，更显生趣盎然。

六朝的学术著述以及书札小品，不乏洒脱自然、韵味无穷者，但此乃古今文学变迁，而非当年别有着意摆脱骈俪的一派。自《北史·文苑传》提出"江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质"，后人因而喜谈南北文章差异。此说不无可疑之处。其时真正生长于河朔的文人，落笔时极力追摹南朝，几乎乏善可陈；由南入北的庾信等，因"乡关之思"而"以悲哀为主"，因阅历既久学问弥深而健笔纵横，但以之为北朝文风的代表，则又未免牵强。至于以《水经注》、《洛阳伽蓝记》、《颜氏家训》来论证北朝文章的质朴，更是文不对题——此等述学文字，本就不曾刻意追求藻绘，怎能以其天生的"质胜"，来反衬甚至嘲讽南朝骈俪之"文胜"？

第四节　山水与纪游

汉魏六朝文章，除了体制上从辞赋到玄言再到骈俪外，还有另外一条发展线索同样值得注意，那就是山水的发现以及纪游文学的兴起。山水与纪游，有联系又有区别。前者注重山川之美，后者突出行人之游；更重要的是，前者与诗画因缘极深，后者则接近史地与小说。后世的游记，仍有文人之游与学者之游的区别——尽管两者有时很难截然分开。鉴赏山水与记录游历的结合，既保留了审美的眼光，也提供了叙述的角度与线索，此乃纪游文学得以形成的关键。

关于"诗文之及山水者"，钱钟书将其分为三个阶段：始则陈其形

① 参见颜延之：《陶征士诔》；萧统：《陶渊明集序》。后者另有《陶渊明传》，基本照录《宋书·陶潜传》，惟"尝九月九日出宅边菊丛中坐，久之，满手把菊"句略有变化，且更具风韵。

势产品，继乃山水依傍田园，终则附庸蔚成大国[①]。“陈其形势产品”，指的是两汉辞赋对都市建筑以及日月山川的铺叙，其时赋家沉醉于阔大的意象、闳丽的词语，尚未执著于自然风光的鉴赏。“山水依傍田园”，起于达官失意，或文士不容于时，汉末仲长统等之退居田园，并非真的“悦山乐水”，寻幽问胜只是为了获得某种精神上的慰藉。晋人方才真正醉心于山水，即所谓“流连信宿，不觉忘返，目所履历，未尝有也。既自欣得此奇观，山水有灵，亦当惊知己于千古矣”[②]！山水人文，古已有之，只是如此游目赏心，而且惊为知己，此种精神境界及文字表述，晋、宋以前未尝有，难怪钱钟书将山水“附庸蔚成大国”的时间，断在东晋。

人类自古生活在大自然中，不可能对山水毫无感觉。诸子之文，不乏关于山水的记载。孔子的“知者乐水，仁者乐山”，还有“浴乎沂，风乎舞雩，咏而归”，都可见其对于山水的关注非同一般。道家讲“道法自然”，更是喜欢在文章里摆弄山水。只是先秦诸子之讲山水，多取譬设喻，或观山以明道，或听水而触兴，或将其作为人格象征，或用来表述某种生活理想，而难得认真体会山水的佳妙，也不曾着意描摹山水的容貌。

汉代赋家总算愿意描摹山水，也只是作为宫殿、苑囿、都城的点缀，不具备独立的审美形态。处于附庸地位的山水，难得有枚乘《七发》“曲江观涛”那样惊心动魄的表现；可即便是枚乘，也不过将此“天下怪异诡观”作为说理的工具。赋家之写山水，绝大部分只是堆砌各种“放之四海而皆准”的形容词。一直到晋人咏江海的双璧——木华之《海赋》与郭璞之《江赋》，仍是气势雄浑，辞采瑰丽，惟独缺乏独立的个性。《海赋》、《江赋》以及《雪赋》、《月赋》等之关

① 钱钟书：《管锥编》第1037页。

② 参见《水经注》卷三四关于西陵峡的描述。味其文意，似非出于袁崧《宜都记》。

注抽象的、而不是具体的日月山川、江河湖海，除了文体本身的制约，还有一个潜在的因素，那就是赋家仍没有意识到“山水有灵”，也不曾引为千古知己。

张衡《归田赋》之咏“俯钓长流”，开始将田园作为“无明略以佐时”者的最佳去处；仲长统更进一步，鄙弃将相之业，独取田园风光。《乐志论》中这段话，虽非完整之文，却相当准确地表达了中国文人的生活理想，难怪千古传诵：

> 使居有良田广宅，背山临流，沟池环匝，竹木周布，场圃筑前，果园树后。舟车足以代步涉之难，使令足以息四体之役。养亲有兼珍之膳，妻孥无苦身之劳。良朋萃至，则陈酒肴以娱之；嘉时吉日，则烹羔豚以奉之。踌躇畦苑，游戏平林；濯清水，追凉风；钓游鲤，弋高鸿；讽于舞雩之下，咏归高堂之上。安神闺房，思老氏之玄虚；呼吸精和，求至人之仿佛。与达者数子，论道讲书，俯仰二仪，错综人物。弹南风之雅操，发清商之妙曲。逍遥一世之上，睥睨天地之间。不受当时之责，永保性命之期。如是则可以陵霄汉，出宇宙之外矣，岂羡夫帝王之门哉！①

如此言志，目标并非“安贫乐道”，而是“富贵闲人”。不过，远离宫廷的中国文人，开始亲近并体味大自然独有的情韵，这一点在文学史上影响极为深远。至此，文人与山水，方才真正融为一体。

田园适合于隐遁，固然有益于文人对山水的鉴赏。可困居一地，无法体会大好河山之万千风情。若陶渊明之“相见无杂言，但道桑麻长”，或者“采菊东篱下，悠然见南山”，诗人心境固然高旷玄远，山川之妙却难以传达，必须由隐遁转为盘游，大自然的美方能得以充分呈现。有了“山阴道上行”，“古今共谈”的“山川之美”，于是“使人应接

① 录自《全上古三代秦汉三国六朝文》，第956页。编者疑此节文字出自《昌言·自叙》，但所陈理由不充分，故仍依旧说。

不暇"①。魏晋文人之好山水，爱远游，乃纪游文学得以成立的关键。只是"纪游"作为一种文学传统，另有其值得关注的渊源。

如果将屈原的《涉江》、《哀郢》作为纪游文学的滥觞，汉赋中记录某次游览登临的《览海赋》（班彪）、《祓禊赋》（杜笃）等，已基本将纪行、写景与抒怀合而为一。汉魏之际，社会急剧动荡，流徙不居的文人，因而更喜欢"登兹楼以四望兮，聊暇日以销忧"。各种各样的《登台赋》、《游观赋》以及《述行赋》等应运而生。三曹及建安七子等都有此类著述，其中尤以才高八斗的陈思王曹植最为突出，若：《临观赋》之"登高墉兮望四泽，临长流兮送远客"；《娱宾赋》之"感夏日之炎景兮，游曲观之清凉"；《感节赋》之"携友生而游观，尽宾主之所求"。赋家之写登临与游览，很多时候只是一种"起兴"，因此也就没必要交代具体登临的时间地点。同一景观，春夏秋冬、晨昏晴雪，尚且面目迥异，更不要说江南江北、山东山西了。也有例外的，比如曹植的《节游赋》，便将这种游览"个性化"：

> 于是仲春之月，百卉丛生，萋萋蔼蔼，翠叶朱茎，竹林青葱，珍果含荣。凯风发而时鸟欢，微波动而水虫鸣。感气运之和润，乐时泽之有成。遂乃浮素盖，御骅骝，命友生，携同俦，诵风人之所叹，遂驾言而出游，步北园而驰骛，庶翱翔以解忧。

描述完行游过程所见之景观，最后以"罢曲宴而旋服，遂言归乎旧房"作结。此赋已经是相当完整的"游记"，其对于自然风光，已由静态的铺叙转为动态的描写。

借助于"游历"，"山川之美"得以充分呈现，不至于"使我高霞孤映，明月独举，青松落阴，白云谁侣"——孔稚圭《北山移文》之慨叹"孤映"与"独举"，着眼的是"隐遁"；而在我看来，"游历"也是对明月高霞、白云青松的抚慰，使得其并非总是"山阿寂寥，千载谁赏"。与

① 参阅刘义庆：《世说新语·言语》；陶弘景：《答谢中书书》。

此同时，"游历"作为一种叙事框架，也使得文人得以从容表现日渐感觉到的"山川之美"——此乃游记作为一种文学样式的真正形成。只是由于文体的渊源不同，借纪游以写山水，因而纷呈异彩。

先从晋人对于山水近乎痴迷的眷恋说起。读晋人传记，常见好山水、喜游览的记载；而《世说新语》中众多关于山水的言谈，更显示晋人之风神逸韵与品味自然风光的内在联系。一句"从山阴道上行，山川自相映发，使人应接不暇。若秋冬之际，尤难为怀"，之所以千古传诵，就因为其中蕴涵着人类与大自然息息相通所带来的大感动。正如宗白华所说的，"晋人向外发现了自然，向内发现了自己的深情"①；这种境与神会的最佳例证，便是其时逐渐成熟的写景之文。晋人之"凝想幽岩，朗咏长川"，一开始是包含着不合作的政治意味的；如称"振辔于朝市，则充屈之心生；闲步于林野，则辽落之志兴"，故"屡借山水，以化其郁结"②。可山水的极大魅力，似乎很快征服了敏感而且多情的众名士，以至借山水反抗朝市或表达玄言的意味逐渐消失。

谢灵运之登临游览，大概是古今文人中最为气派的了。《宋书·谢灵运传》记其"修营别业，傍山带江，尽幽居之美"，以及带数百从者，"伐木开径"而游山，以致惊官动府，误为山贼。谢君之"肆意游遨"，据说也是"出守既不得志"的缘故。可我很怀疑这种说法。因其《游名山志》明明将"欢足本在华堂，枕岩漱流者乏于大志"之类的说法，讥为不值一驳的"俗议"，并畅述其生活理想：

> 夫衣食，人生之所资；山水，性分之所适。今滞所资之累，拥其所适之性耳。

这种对于山水的"一往情深"，在《山居赋》中有更加充分的表达。此

---

① 宗白华：《论〈世说新语〉和晋人之美》，《美学与意境》，人民出版社1987年版，第189页。

② 参见孙绰的《天台山赋》和《三月三日兰亭诗序》。

赋之自觉放逐“京都宫观游猎声色之盛”,而选择“山野草木水石谷稼之事”,当然并非真的“才乏昔人”,而是有意“心放俗外”。同是描摹山水,谢氏之赋确实不如其诗,不过《山居赋》中的自注,备尽“水石竹林之美,岩岫隈曲之好”,且多骈散相间,文辞清丽可玩,可作独立的游记阅读。

说到真正独立的游记,最早的当推东汉马第伯的《封禅仪记》。此文以“建武三十二年,车驾东巡狩”开篇,记录其随汉光武帝刘秀登泰山举行祭祀天地的封禅大礼。其中自叙先遣登山检查道路一段尤为精采:先是骑马,后乍步乍骑,至中观则只能留马登山,很快就变成“勉强相将行”了。如此艰难跋涉,仍不忘先遣官的职责,对周围景象的描述颇为细致:

> 仰视岩石松树,郁郁苍苍,若在云中。俯视溪谷,碌碌不可见丈尺。遂至天门之下。仰视天门,窔辽如从穴中视天窗矣。直上七里,赖其羊肠逶迤,名曰环道,往往有絙索,可得而登也。两从者扶掖,前人相牵。后人见前人履底,前人见后人顶,如画重累人矣,所谓磨胸捏石扪天之难也。

这篇“考察报告”,语言质朴,描写却极为生动,远比其时堆砌词藻的大赋有味道。此文寂寥千载,自南宋洪迈《容斋随笔》引自《汉官仪》而极叹其工,后人方才纷纷赞赏其摹写逼肖,并推为古今杂记及纪游之作的极致。[①]

游记之不同于风土志,在于山水中有人物(叙述人)、具个性(鉴赏者眼光不同),以及必须随旅人的脚步而自然呈现(限制叙事的视角)。对比有关庐山的两篇文章,不难明白这一点。东晋高僧慧远撰《庐山记》,除了描写山川风物,还提及“或大风振岩,逸响动谷,群籁竞奏,其声骇人”的变幻莫测;可惜这里没有具体的观赏者,也不便滥

① 参阅陈衍:《石遗室论文》卷二,第31页;钱钟书:《管锥编》第996—997页。

发议论。庐山诸道人的《游石门诗序》可就不一样了，叙述的是某年月日慧远率众僧的一次游览：

> 释法师以隆安四年，仲春之月，因咏山水，遂杖锡而游。于时交徒同趣三十余人，咸拂衣晨征，怅然增兴。虽林壑幽邃，而开涂竞进；虽乘危履石，并以所悦为安。既至，则援木寻葛，历险穷崖，猿臂相引，仅乃造极。于是拥胜倚岩，详观其下，始知七岭之美，蕴奇于此。

虽然依照惯例，文章最后归结到"乃悟幽人之玄览，达恒物之大情，其为神趣，岂山水而已哉"；但"斯日也，众情奔悦，瞩览无厌"，无疑更为当日游山诸僧及后世读者所重视。玄言逐渐隐退，而山水占据越来越重要的位置，这种文学发展的趋势，即便在高僧的诗文中也有明确的反映。在这个意义上，刘勰"庄老告退，而山水方滋"的基本判断没错；后世关于老庄并没告退，而是用山水乔装的姿态出现的说法[1]，最多只能作为刘说的补充。

书札之纪游或描摹山水，又与专门的游记不同。随意挥洒中，尤多清辞丽句；委婉缠绵处，更显意旨遥远——当然，这与南朝文人之醉心骈偶，以及江南山水本就妩媚多姿有关。鲍照的《登大雷岸与妹书》、陶弘景的《答谢中书书》固然精采，但都不若吴均《与宋元思书》之清新秀拔且情趣盎然：

> 风烟俱净，天山共色，从流飘荡，任意东西。自富阳至桐庐，一百许里，奇山异水，天下独绝。水皆缥碧，千丈见底，游鱼细石，直视无碍。急湍甚箭，猛浪若奔。夹岸高山，皆生寒树，负势竞上，互相轩邈，争高直指，千百成峰。泉水激石，泠泠作响；好鸟相鸣，嘤嘤成韵。蝉则千转不穷，猿则百叫无绝。鸢飞戾天者，望峰息心；经纶世务者，窥谷忘返。横柯上蔽，在昼犹昏；疏

① 参阅《文心雕龙》之《明诗》篇；王瑶：《中古文学史论》之《玄言·山水·田园》章。

条交映,有时见日。

吴均传世三书,均以模山范水见长,钱钟书将其与郦道元《水经注》相比拟,以为“实柳宗元以下游记之具体而微”。钱氏所引《水经注》中写景文字,不少原有所本,并非郦氏之“命意铸词”。不过,南朝之文士与北朝之学者,其写景文字竟“不特抗手,亦每如出一手”[①],这种比拟本身很有意思,起码说明一个问题:对山水的鉴赏与表现,正成为南北读书人共同的文化修养。

郦道元撰《水经注》,本无意为文,可千载之下,竟成为文学史家不能绕开的题目。郦氏《水经注序》自称,“余少无寻山之趣,长违问津之性”,故其“访渎搜渠”,基本上是纸上谈兵。但由于此书引录前人著述多达160余种,其中颇有文采斐然的风土记、旅行记、山水志、博物志等;受其感染,郦氏本人的卧游,因而也多妙笔生辉。《水经注》卷三十四之描述“巴东三峡巫峡长”,常被文学史家引述;其实,卷四之写黄河中流砥柱,也颇见精采:

> 自砥柱以下,五户已上,其间一百二十里,河水竦石桀出,势连襄陆,盖亦禹凿以通河,疑此阏流也。其山虽辟,尚梗湍流,激石云洄,澴波怒溢,合有一十九滩。水流迅急,势同三峡,破害舟船,自古所患。

上考地名来历,下记河患治理,这里只是选录其对于河道及水流的描述。当然,作为地理学家,郦氏必须描摹千山万水,词汇之重复,几乎在所难免。

《四库全书总目提要》卷七〇论及杨衒之的《洛阳伽蓝记》时称:“其文秾丽秀逸,烦而不厌,可与郦道元《水经注》肩随”;后世的文学史家,也往往将杨、郦著作相提并论。可在我看来,二者仍然颇有差异:一写都市,一摹山水;一为追忆,一系卧游。更重要的是,杨著因

---

① 参见钱钟书:《管锥编》第1456—1457页。

感念兴废而捃拾旧闻，追叙佛寺时又多涉神怪，与中国小说的发展，关系更为密切，故留待下篇讨论。

值得注意的，倒是《水经注》开篇便大量引录的《法显传》，那是另一种味道的旅行记。现存宋刊《法显传》，又题"东晋沙门法显自记游天竺事"——后者更能显示此书的文类特征。西行求法十七年，游历约三十国，这在四世纪初的中西交通史上，本身就是个奇迹。法显归来后自叙其"乘危履险"，"言辄依实"。尽管传世文本系法显亲自编写，还是口述而由他人笔录，学界尚有争议，但这篇长达万字的万里远游"自述"，单是其文体，在文学史上便占有一席地位。作者一心礼佛，无意文章，自述历险时，极少雕饰，故显得生动自然。若沙漠中无路，"惟以死人枯骨为标志"等景观，绝非江南的"千岩竞秀万壑争流"所可比拟，另有一种撼人心魄的力量。偶尔也描摹山水，则笔墨简洁奇遒，不敢等闲视之：

> 葱岭冬夏有雪，又有毒龙，若失其意，则吐毒风雨雪，飞沙砾石。遇此难者，万无一全。彼土人，人即名为雪山人也……于此顺岭西南行十五日，其道艰阻，崖岸险绝。其山唯石，壁立千仞，临之目眩，欲进则投足无所。下有水名新头河，昔人有凿石通路施傍梯者，凡度七百度。梯已，蹑悬絙过河，河两岸相去减八十步。九译所记，汉之张骞、甘英皆不至。

这段话，大半被引入《水经注》。郦氏看中的，自然是其关于新头河的记载；而我却认定，即便是文章，二者亦可参照阅读。法显固然没有"俯视游鱼，类若乘空"那样的轻倩之笔，但其自述游历时的"现场感"，却也非"无寻山之趣"的郦氏所能企及。

第四章 古文运动与唐宋文章

从公元581年隋文帝开国，到1368年明太祖朱元璋在应天府即皇帝位，又是一个八百年。以八百年的时间跨度来把握文学风尚与进程，无论如何是显得过分粗疏。而且，不同于上一个“八百年”之可以依文章体式而分为两汉辞赋、魏晋玄言与六朝骈俪；隋唐宋元之文章风格，几难依朝代而为断。其间隋代国祚短暂，传世之作不多，只能作为从六朝文向唐宋文的过渡来叙述；元文则远不及元曲灿烂，而且多道从伊、洛，文慕韩、欧，很难说有自己独特的个性。于是，讨论这八百年文章，最终只落实为“唐宋古文”。

“唐宋古文”乃明清文人常常涉及的话题，与之相应的还有“辨理论事质而不芜”的“秦汉古文”①。同为“古文”，秦汉与唐宋其实大有差异。前者只是被后世所“追忆”并“命名”，无所谓与“骈文”对峙或竞争；后者则是自觉的文学运动，复兴“古道”外，取六朝“骈文”或科举“时文”而代之，乃是其主要的文学主张。这一点，清人看得很清楚。比如：李兆洛称：“自秦迄隋，其体递变，而文无异名。自唐以来，始有古文之目，而目六朝之文为骈俪”；包世臣则曰：“唐以前无古文之名。北宋科举业盛，名曰时文，而文之不以应科举者，乃自目为古文”②。尽管唐宋两代，“骈

---

① 方苞：《古文约选序例》。
② 李兆洛：《骈体文钞序》；包世臣：《艺舟双楫·零都宋月台古文钞序》。

文"仍有发展余地，"时文"更是举子博取功名的主要手段，但韩柳欧苏之提倡并创作大量古文，确实更为辉煌。倘以文章论，称唐宋为"古文的时代"，一般不会有异议。

问题是唐宋两代的社会形态、士风习俗、文化理想、学术传统等差异甚大，不要说诗与词、传奇与话本等不同体式，即便同写近体诗，唐宋趣味相去之远，足以成为中国诗史上的两大传统。将"唐宋文章"合而论之，是否过分委屈了文化史上很有建树的宋人？

对此，宋人似乎浑然不觉。南宋王十朋有过"唐宋文章，未可优劣"的提法，故只是"韩柳欧苏"相提并论；周必大编《皇朝文鉴》，自然是想为大宋文章争位置的了，可也不过慨叹"此非唐之文也，非汉之文也，实我宋之文也，不其盛哉！"[①] 对于宋人来说，强调与韩柳为代表的唐代古文的历史联系，似乎更有意义，也更值得骄傲。最典型的手笔，便是突出欧阳修"发明韩愈"的贡献。陈善《扪虱新话》称："韩文重于今世，盖自欧公始倡之"；张戒《岁寒堂诗话》也有类似的说法："韩退之之文，得欧阳公而后发明"。韩愈作为"古文"的象征，或者说，作为古文"文统"关键的一环，在宋代受到普遍的推崇；而这一切，又与欧阳修的提倡密切相关——这些都是不争的事实。但如果像清人王士禛那样，再推进一步，说成"若天不生欧公，则公之文几湮没而不彰矣"[②]，又实在夸张得没有边际。

欧阳修借韩愈表达文学理想，韩愈因欧阳修的提倡而发扬光大——这其实正是唐宋文章同气相应互为因果的象征。关于唐宋两代诸多文人对"古道"与"古文"的共同追求，留待下面具体叙说；这里先借用王世贞的一段话，显示明人眼中作为文学运动的唐宋古文之间的"同构"：

---

① 王十朋：《读苏文》；周必大：《皇朝文鉴序》。

② 王士禛：《池北偶谈》卷一五"皇甫湜评韩文"则。

> 文至于隋、唐而靡极矣，韩、柳振之，曰敛华而实也；至于五代而冗极矣，欧、苏振之，曰化腐而新也。[1]

不管是“敛华而实”，还是“化腐而新”，此类朦胧的批评术语，均不足以描述唐宋古文运动；只是在强调“救文弊”这一点上，韩柳与欧苏的“同构”方才勉强成立。

即便详细描述这两次颇有差异的古文运动的酝酿与展开，也只能勾勒八百年文章的大致进程。理论主张与创作实践，本就大有缝隙，更何况并非所有才华横溢的作家，都乐意加入古文运动。毫无疑问，“运动”之外，仍有好“文章”。借若干文体如碑传、杂记、赠序等的崛起与成熟，或许可展现唐宋文章的另一侧面。

第一节 唐代古文运动

自苏东坡撰《潮州韩文公庙碑》，称韩愈“文起八代之衰，道济天下之溺”，后世谈论唐代古文运动，无不以韩氏为中心。其实，韩愈提倡并撰写古文的功绩，唐人刘禹锡、李翱等早有高度评价，只是均不若苏文有气势；故“东坡之碑一出，而后众说尽废”[2]。刘、李诸君之“推高韩公，可谓尽矣”，只是稍嫌抽象，不若苏文之高屋建瓴且定位明确。不只是“自东汉以来，道丧文弊，异端并起”，而且“历唐贞观、开元之盛，辅以房、杜、姚、宋而不能救”，这才显出韩愈“谈笑而麾之”，使文体“复归于正”之功勋卓著。贬斥“八代之衰”，乃唐宋以下古文家的共同思路；至于否定韩愈以前二百年的唐代文章，只能勉强解释为苏氏追求文章气势所采取的“叙述策略”。

---

① 王世贞：《艺苑卮言》卷四。

② 洪迈：《容斋随笔》卷八“论韩文公文”则。

关于“古文运动”的叙述，唐人宋人有别，但大都承认韩愈之前已有先行者。唐人梁肃所描述的唐文三变，甚至发生在韩愈登上文坛之前：

> 唐有天下几二百载，而文章三变。初则广汉陈子昂以风雅革浮侈；次则燕国张公说以宏茂广波澜；天宝以还，则李员外、萧功曹、贾常侍、独孤常州比肩而出，故其道益炽。[1]

宋人姚铉为其所编《唐文粹》作序，不曾采用“三变”说，但也提及陈子昂之“始振风雅”、张说之“雄辞逸气”，以及元结、独孤及等人“皆文之雄杰者”。如此说来，韩愈固然“超卓群流，独高遂古”，却并非前无古人。宋祁撰《新唐书·文艺列传叙》，将“三变”说改造为有唐一代文章的总结，韩柳等人之提倡古文，于是便成了唐文之第三变：

> 大历、贞元年间，美才辈出，擩哜道真，涵泳圣涯，于是韩愈倡之，柳宗元、李翱、皇甫湜等和之，排逐百家，法度森严，抵轹晋、魏，上轧汉、周，唐之文完然为一王法，此其极也。

唐文之变，并非始于韩愈，提倡古道，以及变骈俪为散体，乃是几代人努力的结果。不否认韩愈以其天纵奇才，以及不屈不挠的斗志，成为古文运动的旗帜并代表唐文的最高成就；只是对于“元和之文始复于古”、“至韩柳氏起，然后能大吐古人之文”之类似是而非的说法[2]，颇不以为然。

古文运动从酝酿到成熟，风云际会，与事者的文学追求其实颇有差异；只是在对抗六朝之文道分离，以及摒斥骈文之浮华靡丽这一点上，各家取得共识。因而，追溯隋唐文人之重提明道宗经，以及尝试使用散体单行文体，也就成了描述古文运动发展的主要线索。之所以从隋代说起，就因为隋文帝之摒黜浮华、李谔之上书请求革正文

① 梁肃：《补阙李君前集序》。
② 参阅欧阳修：《苏氏文集序》；穆修：《唐柳先生集后序》。

体，以及大儒王通之提倡文章贯道，显示其时朝野间已有取六朝骈俪而代之的声音。尽管有人因文表华艳而被"付所司治罪"，"竞一韵之奇，争一字之巧"的风尚仍无改观，可以说是"积重难返"，几百年间形成的文学风气，非一朝一夕所能改变，即便朝廷严加奖惩也无济于事。更重要的是，革正文体的关键，不在破旧，而在立新。李谔《上隋高帝革文华书》力斥骈偶，本身却使用标准的骈文，不无反讽的意味；真正与六朝文风决裂的王通，其追模经传刻意仿古，又使得文章缺乏生气。这种尴尬的局面，正是唐人所必须直接面对的。也就是说，倘若无法创造一种既实用又具有美感的新文体，那么所谓"革五代之馀习"便只能是一句空话。在这个意义上，韩柳别开生面的古文，远比其理论提倡重要得多，因其"使一世之人新耳目而拓心胸，见异思迁而复见贤思齐"。[①]

欧阳修曾慨叹唐太宗一世英主，其致治"几乎三王之盛，独于文章，不能少变其体"[②]。此"不能"也，非"不为"也。李世民对"浮文"不以为然，鼓励直言极谏，本身也体现一种新的文体观；而以善谏著称的大臣魏徵，其《群书治要序》更明确反对"浮艳之词"与"迂怪之说"。只是政治家之批评浮靡文风，着眼点是文章有用，这最多只能催生"词强理直"的《十渐不克终疏》，而无法扭转整个文坛风气。初唐四杰也有一些提倡甄明大义推行教化，以及抨击流行文风的言论，但王杨卢骆自身文章也讲骈偶藻绘，实在谈不上开一代新风。史家刘知幾对骈文流弊的批评，远比同时代人深刻；可《史通》主要思考的是史著的撰写，而"史著"本就不必"修短取均，奇偶相配"。

唐人卢藏用、萧颖士等特别看重陈子昂，称其"文体最正"，独溯颓波，乃唐文变革的关键。陈氏不只明确批评当世"文章道弊"、"风

① 钱钟书：《管锥编》第四册，中华书局1979年版，第1553页。

② 欧阳修：《集古录跋尾》卷五《隋太平寺碑》。

雅不作"[1],而且以其独特的文风震撼当世。始以豪侠子使气驰骋、后乃折节读书的陈子昂,从不以文人自居。学识广博且通达时变,此尚在其次;最主要的是,其人其文,始终保持类似战国策士的纵横之气。喜言王霸大略,再加上则天皇帝的奖励直言,子昂的章表书疏,大都雄辩率直,根本不屑于雕琢辞藻。与后世的古文家不同,陈氏"工为文而不好作",甚至称"文章薄伎,固弃于高贤;刀笔小能,不容于先达"[2]。此说并非故作姿态,陈氏的志气与才情,近乎汉初的贾谊与晁错,但文章则显得气有余而力不足。可见所谓"工为文",也只是相对于其时过分卑弱的文风而言。

从"国朝盛文章,子昂始高蹈",到韩愈"为一代文宗,使颓纲复振"[3],其间百年,古文运动的发展,体现为理论的推进,以及若干唐人特别擅长的文体如碑传、赠序等的逐渐成熟。后者不一定与古文运动直接挂钩,但却是韩柳等人成功地创造新文体的前提。比如,与陈子昂约略同时的富嘉谟、吴少微,所撰碑颂不受徐、庾笼罩,以经术为本,"雅厚雄迈","时人钦慕之,文体一变,称为富吴体"[4]。同样以碑颂著称,开元年间则有并称"燕许大手笔"的张说、苏颋。张、苏都曾身居要职,承旨撰述。此类文章自然谈不上独抒己见,但用思精密,典则雅驯。其时玄宗好经术,群臣稍厌雕琢,此等"朝廷大手笔"及其所撰碑文墓志,为天下文人所讽诵,必然影响文章风气的转移。执政且能文,无疑比一介书生更易于影响文坛。曾居相位的陆贽与权德舆,都志在经世而不在垂文,只因其明练理性,通达人情,文章气势雍容弘博,而且极会议论。陆文虽属骈体,但不隶事,明白晓畅;更重要的是忠言直谏,委曲说尽,历来被视为文章经世的典范。

---

① 陈子昂:《修竹篇序》。
② 参阅卢藏用:《陈氏别传》;陈子昂:《上薛令文章启》。
③ 韩愈:《荐士》;辛文房:《唐才子传》卷五。
④ 参阅《旧唐书·文苑传中》、《新唐书·文苑传中》。

身居高位且以诰命、谏疏为主要撰述，其为人为文必如朱门大第，有气势，讲分寸，不走极端，因而也就难得有“令人竦观”的“新规胜概”①。希望文章有补于世，以及讲求学识修养，潜移默化中也在“革五代之馀习”。只是安史之乱前后崛起的萧颖士、李华、独孤及、元结、梁肃、柳冕等，其复兴古道、革新文体的热情更高，主张更明确，其努力也更见功效。

开元天宝间文人，经历大唐帝国的由盛入衰，颇多深抱悯时忧国之心，其文章革新，首先针对的即是此“颓风败俗”。从“救世劝俗”的角度立论，萧颖士等首先强调文章必须宗经明道。借用柳冕《谢杜相公论房杜二相书》的说法，便是“文章之道，不根教化，则是一技耳”。不满足于能文此“一技”，强调文与政通，文与道合，具体展开为对当世无关大道的“章句之学”的批判，以及对三代、秦汉之文的追忆。前者借儒学复古来获得思想资源，后者则是标示文章革新的趋向。区分“君子之儒”与“小人之儒”②，注重义理演绎而轻视章句疏解；不同于此前已经存在的因重文章而轻经术，这里强调的是如何汲取儒学的内在精神，使其有补于世。主张博究群经会通大义，自是有利于突破儒学教条；只是并非人人都像萧颖士那样“经术之外，略不婴心”③，古文家们心目中的“道”其实相当驳杂，多有渗入佛学或黄老之学者。旗帜鲜明地“辟佛”、“原道”，以建立相对纯净的儒学传统，还有待于韩愈的出现。

至于标举三代秦汉之文，很大程度取其文道合一，并以此批判魏晋以下文章的浮诞绮靡。这种将教化兴亡与文章盛衰直接挂钩的思路，根于儒家的诗教说；不过，古文家出于对时局以及主导文体的强烈不满，对骈文淫丽之批判偏于道德责难，而且过分渲染文采意想与

① 参阅皇甫湜：《谕业》中对权德舆的评价。
② 柳冕：《与权侍郎书》。
③ 萧颖士：《赠韦司业书》。

宗经明道的对立,以至一笔抹杀屈原以下的文学传统。最典型的是柳冕《与滑州卢大夫论文书》中的一段话:

> 屈宋以降,则感哀乐而亡雅正;魏晋以还,则感声色而亡风教;宋齐以下,则感物色而亡兴致。

"信而好古"的古文家们,过分强调道德仁义礼乐刑政,只是将"文章"作为"世教"的工具,其所创作的散体之文,大都"言虽近道,辞则不文"[1]。像李华的《吊古战场文》、萧颖士的《赠韦司业书》、独孤及的《吴季子札论》那样或辞情并茂、或酣畅淋漓、或笔力廉悍者,在此期的古文中实为罕见。

这里有个例外,那就是与独孤及约略同时的元次山。"次山当开元、天宝时,独作古文,其笔力雄健,意气超拔,不减韩之徒也。可谓特立之士哉!"[2] 欧阳修这段话,除了"独作古文"稍有不妥外,余皆可照录不误。也是颇有经世之志,其《文编序》也讲"救世劝俗",更重要的是,其撰述辞意高古且多用散笔,说元结与独孤诸君的提倡古文心意相通,一点也不过分。只是元氏少发宣言,专心著述,其文学成就更为后人所赞赏。读元结文章,最容易感觉到的是其针砭时弊时之"危苦激切",故前人多称其为"愤世嫉邪者"[3]。这自然没错,只是元结文章更值得重视的,是其上接先秦诸子、下开晚唐杂文的文学史定位。元氏所撰《大唐中兴颂》,历来有古雅雄刚之誉,有人甚至将其作为"唐之古文自结始"的象征[4]。但次山的文学才华,更体现在短小犀利、冷峻奇峭的杂文(若《时化》、《世化》、《处规》、《丐论》等),以及若干新意迭出的厅壁记、山水记上——除了本身的成就外,更因其与此后韩柳的创作密切相关。

---

① 柳冕:《答荆南裴尚书论文书》。
② 欧阳修:《集古录跋尾》卷七《唐元次山铭》。
③ 参阅李商隐:《容州经略使元结文集后序》;湛若水:《元次山集序》。
④ 董逌:《广川书跋·磨崖碑》。

古文运动之成功，与韩、柳的崛起大有关系。二君并称，被誉为唐文典范，却不属同一个文人集团。以“永贞革新”为例，韩愈同柳宗元所从属的二王八司马矛盾重重，甚至可以说是命若参商。“革新”很快就失败了，此后韩柳官运不同，不再有直接的利害冲突，但就政治立场及为人处世而言，韩柳的差异仍相当明显。正如宋人王应麟《困学纪闻》所说的：“韩柳并称而道不同。韩作《师说》，而柳不肯为师；韩辟佛，而柳谓佛与圣人合；韩谓史有人祸天刑，而柳谓刑祸非所恐。”另外，韩主保守，柳求改革；韩热心仕进，不免有些“戚戚于贫贱”，且有言不顾行进退失据处；柳则更像失败的英雄，少有乞怜请罪转变立场的权宜之计，讲究为人与作文的统一。至于韩擅长碑传与赠序，柳则以寓言、游记最见精神，与各自的学识与才情相关，不必强分轩轾。后世之抑扬韩柳，所争多在儒学之纯正与否。宋人讲道学，韩之立场坚定自然大受赞赏；晚清以来主怀疑，柳之“是非多谬于圣人”因而转败为胜。这里不准备详细讨论韩柳及其所属文人集团的政治观念或哲学思想，只把目光锁定在其提倡并实践“文以明道”的努力上。

与此前提倡古文的诸位先驱一样，韩愈也把复兴古道放在第一位。“愈之所志于古者，不惟其辞之好，好其道焉尔”；“思古人而不得见，学古道则欲兼通其辞”[1]。将“古道”与“古文”绑在一起，而且强调先“道”后“文”，这是古文家的共同策略。不管是否出于真心，古代中国的读书人，都将兼济天下放在闭门著述之上。对于热心仕途经济的韩愈来说，著书立说乃不得已而求其次：“未得位，则思修其辞，以明其道”[2]。柳宗元在《寄京兆许孟容书》中，也有类似的说法。穷愁方才真正理解世态人情，方才可能一意著书，如此说来，正是仕途

① 韩愈：《答李秀才书》、《题欧阳生哀辞后》。

② 韩愈：《争臣论》。

之不得意，成就了韩柳等古文家。最明显的例子是柳宗元：

> 宗元自小学为文章，中间幸联得甲乙科第，至尚书郎，专百家章奏，然未能究知为文之道。自贬官来无事，读百家书，上下驰骋，乃少得知文章利病。[①]

此非自谦之词，韩愈为柳宗元撰墓志铭，甚至称"然子厚斥不久，穷不极，虽有出于人，其文学辞章，必不能自力以致必传于后如今无疑也"。并非都如子厚仕途之坎坷，但韩柳及其友人之怀才不遇，却是其创作古文的基本动力。

就像韩愈《杂说》所感慨的，"千里马常有，而伯乐不常有"、"不平则鸣"乃中国文学史上永恒的话题。一来，自我感觉过于良好，乃中国读书人的通病，咏叹"士不遇"者，不一定真的"怀才"；二来，"欢愉之辞难工，而穷苦之言易好也"[②]，在文章中大鸣其"不平"者，也未必真的"不遇"。但韩柳诸君之"穷苦"与"不平"，却是实实在在的。这种抑郁不平之气，与其"明道"愿望结合在一起，使得文章理直气壮，义正辞严。韩愈的《原道》、《原毁》、《师说》、《进学解》等，除了宣扬仁义发抒忧愤，更动人心魄的，是其文之语言雄辩、气势磅礴。而这一切，很大程度得益于继承"道统"的自我承诺，以及随之而来的神圣感与崇高感。其他古文家之"明道"，或许不像韩愈那么虔诚与狂热，但借助文章以获得并阐扬"圣人之道"这一共同思路，实际上大大提高了古文的地位，也增长了其钻研古文的热情。

"文"与"道"必须互相依赖，而且可以互相发明，这种说法与"文道合一"明显有异。此前提倡古文者，大都趋向于否定文章之独立性；韩柳之文章复古，却颇有由文及道的意味。在这个意义上，朱熹批评韩愈"只是要作好文章，令人称赏而已"、"全无要学古人底意

---

① 柳宗元：《与杨京兆凭书》。
② 韩愈：《荆潭唱和诗序》。

思"[①],虽然刻薄了些,却不无道理。比起宋代的道学家来,韩愈之阐扬儒学,似乎有点"动机不纯"——面对"圣人之道"与"文章之美",韩之态度有点暧昧,时有徘徊不决的表现。这正是作为文学家的韩愈的可爱之处,其审美判断不时突破卫道热情,这才有了许多与"圣人之道"无缘然而又十分精美的古文。

宋人秦观撰《韩愈论》,将古今文章分为五类,其中的"成体之文"乃集文体之大成,代表人物即为韩愈:

> 钩列、庄之微,挟苏、张之辩,摭班、马之实,猎屈、宋之英,本之以《诗》、《书》,折之以孔氏,此成体之文,韩愈之所作是也。

比起同时代其他作家来,韩愈确实更热衷于"含英咀华",以实现其"闳其中而肆其外"的艺术追求。《进学解》、《答李翊书》、《答刘正夫书》等,在在显示韩愈对文章技巧的重视。如此"有意为文",与先秦诸子"入道见志之书"不同;其广采博收并尝试各种文体,与"立一家之言"的同时"立一家之文"的诸子也迥异。尽管《原道》一类文章,立意警辟,超拔流俗,很容易让人联想到孟子、荀子;但毕竟是以集之文,发子之理。章学诚《文史通义·文集》称:"周秦诸子之学,专门传家之业,未尝欲以为名";"两汉文章渐富,为著作之始衰",但两汉以至魏晋,重诸子而薄文章仍是时尚,仍有不少文人学士致力于草创"立一家之言"的子书。唐人之批评六朝靡丽者,心中的榜样仍是诸子之文,但子书与文集的分离,乃不可挽回的大趋势。其学本无专门传授,强欲著子书以图不朽,还不如正心诚意,以奇伟之文传世来得名正言顺。韩愈建立道统,追慕古学,但不曾强著子书,而是以笔代文,以集为子,既纠正了六朝之过分浮靡,又避免了刻意复古反失古人立言本意之弊。

唐人好奇,落实在文章中,便是韩愈所表述的"惟陈言之务去",

---

① 朱熹:《沧州精舍谕学者》,《朱子语类》卷一二七。

“不袭蹈前人一言一句”[①]。黄宗羲《论文管见》对此的解释是：“所谓‘陈言’者，每一题必有庸人思路共集之处缠绕笔端，剥去一层，方有至理可言。”这比只在字句之间打转者高明，可并不等于韩愈吐辞造语之精工不值得重视。实际上，韩柳为文之奇崛、简古，首先便体现在此等腾挪无迹之巧思妙喻，以及抉发奥僻之古语，自铸精粹之新辞，这正是韩柳文章雄深雅健、猖狂恣肆的外在特征。韩柳文章之穷极变化，不循轨辙，更重要的是立意之新颖。像《封建论》那样的文章，需学有根基思有所得，非常人所能摹拟；但一般碑传、赠序、书札乃至文赋等的出奇制胜，仍令人惊叹韩柳之才气横溢且用心缜密。有一点容易被忽视，那就是韩柳之“尚奇”，应该包括其热衷于新文体的尝试。最典型的例子是韩愈之撰《毛颖传》，时人多不以为然，柳宗元则“甚奇其书”，并出而为其辩解，称“俳又非圣人之所弃者”，此乃“息焉游焉而有所纵轶”[②]。这种同气相应，恰好表现了韩柳二君对穿越文体边界的共同兴趣。

只读《答李翊书》与《答韦中立论师道书》，或许以为韩柳真的“非三代两汉之书不敢观”；可翻阅文集，这一印象很难不改变。若《进学解》、《乞巧文》等，虽有俳谐的意味，毕竟“古已有之”；至于韩之《毛颖传》、《圬者王承福传》、《石鼎联句诗序》，以及柳之《种树郭橐驼传》、《宋清传》、《河间传》等，无不透出时下流行文体“传奇”的影子。陈寅恪称唐代传奇与古文运动有密切关系，韩愈古文“乃用先秦两汉之文体，改作唐代当时民间流行之小说，欲藉之一扫腐化僵化不适应于人生之骈体文”[③]，确有见地。只是“传奇”对于古文的影响，不宜过分夸大，我同意韩愈自己的辩解：此等“驳杂无实之说”，“此吾所以为戏

① 韩愈：《答李翊书》、《南阳樊绍述墓志铭》。

② 参阅柳宗元：《答杨诲之书》及《读韩愈所著〈毛颖传〉后题》。

③ 参阅陈寅恪：《元白诗笺证稿》（上海古籍出版社 1978 年版，第 4 页）、《金明馆丛稿初编》（上海古籍出版社 1980 年版，第 294 页）。

耳”[1]。天性“尚奇”的韩愈,其实不太在乎文之古今与雅俗。作为文学旗帜,韩愈只提三代两汉文章;可作为个人阅读趣味,韩、柳都不只对叙述婉转想象奇特的传奇感兴趣,而且对辞藻华丽的六朝骈偶也颇有好感。提倡古文而不避骈俪,体虽散,时有排偶以振其气,此乃韩柳为文的诀窍。方苞讥讽柳宗元“杂出周、秦、汉、魏、六朝诸文家”,其实正说到柳氏“读百家书,上下驰骋”因而思想文章闳放通达的好处;相比之下,刘熙载称“韩文起八代之衰,实集八代之成”,更得要领——这里的“韩文”,不妨释读为“韩柳文”。[2]

韩柳文章,各有所长,若论对古文运动的贡献以及对后世的影响,柳明显不如韩。此中奥秘,除韩之复兴儒学提倡古文,旗帜远比柳鲜明外,更与其“抗颜而为师”,以及热心荐士有关。位高或名显者,多以接引后学为己任,此乃唐代政治文化一大特色;韩愈不过更加留意人才,所荐也较为成功而已[3]。韩氏因高文而为诸生所宗,投书请益略经指教者,时人皆目为“韩门弟子”[4],此对于其学说的传播以及古文运动的展开至关重要。柳之朋友刘禹锡、吕温、吴武陵等,也以能文见称于世,但各不因袭,不若韩之奖掖后进开启来学以建立“韩门”。[5]

李翱《韩文公行状》称:“自贞元末以至于兹,后进之士,其有志于古文者,莫不视公以为法。”后人因此将韩愈周围热心古文者,统称为“韩门弟子”,可其中真正受业的门生并不多。如李观、欧阳詹与韩愈同登进士第,以古文相砥砺。前者的主张“文贵天成”、“上不罔古,下

[1] 参阅韩愈:《答张籍书》、《重答张籍书》。
[2] 方苞:《书柳文后》;刘熙载:《艺概》卷一《文概》。
[3] 参阅赵璘:《因话录》卷三;洪迈:《容斋四笔》卷五《韩文公荐士》。
[4] 参阅《新唐书·韩愈传》;李肇:《唐国史补》卷下。
[5] 李翱对韩愈之荐贤“必须甚有文辞兼能附己”不大以为然(《答韩侍郎书》),以一己之趣味及需要来荐贤,这几乎是古今所有“伯乐”的局限。

不附今，直以意到为辞，辞讫成章"[1]，与韩愈"学古道则欲兼通其辞"的变革思路不大一样。只可惜二位不幸早逝，文章也无大成。樊宗师在世时，文章与韩愈齐名。韩撰《南阳樊绍述墓志铭》，既称其"惟古于词必己出"，又称其"文从字顺各识职"，颇令人费解。《千唐志斋藏石》收有宗师为其从祖所撰墓志铭，确是文从字顺，可以帮助我们理解韩愈的评价，可此乃樊氏少作；至于传世的《绛守居园池记》等，却是艰涩到无法卒读的地步。李肇《唐国史补》所说的"学奇于韩愈，学涩于樊宗师"，当指此类文章。

最为合格的"韩门弟子"，大概当推李翱、皇甫湜和沈亚之。李翱论文，主"文、理、义三者兼并"，尤重"创意造言，皆不相师"[2]，这点颇得乃师真传。李氏《复性书》"穷性命之道"，开宋儒先路，而其性情之温厚通达，以及文章之澹雅优游，甚合宋人口味。只是宋人将其与韩愈并称，未免过分抬举。不同于李翱之平实恳切，皇甫湜更强调意新语奇。其《答李生第一书》称："夫意新则异于常，异于常则怪矣；词高则出于众，出于众则奇矣。"后人评论"韩门弟子"，于是多称翱得愈之醇正，湜得愈之奇崛。至于游韩门下十有余载的沈亚之，其着意好奇创作小说，以及用力于真真假假的人物传记，恰好继承了韩愈不大为人关注的另一侧面。

中唐文章，还有以推进"新乐府运动"知名的元稹、白居易，曾受知于韩愈、刘禹锡的牛僧孺，以及对韩愈深表敬仰的杜牧等。这些作家的撰述，与韩柳之提倡古文，关系不甚密切。倒是晚唐出现的几位杂文家，可以作为唐代古文运动的尾声来叙述。最直接的例证，莫过于孙樵的自述"文统"：

> 樵尝得为文真诀于来无择，来无择得之于皇甫持正，皇甫持

---

① 李观：《报弟兑书》、《帖经日上侍郎书》。
② 李翱：《答朱载言书》。

正得之于韩吏部退之。

就在这同一篇《与王霖秀才书》中，孙氏对其所得"为文真诀"有所陈述，那就是："储思必深，摛辞必高，道人之所不道，到人之所不到，趋怪走奇，中病归正。"孙文之追求"拔地倚天，句句欲活"，颇得韩文之奇崛。值得注意的是，孙氏生当乱世，一腔幽恨，除撰《读开元杂报》抚今思昔，再就是写作愤世嫉俗的杂文。

这种讽刺诙谐的杂文，在皮日休、陆龟蒙、罗隐手里，得到更加出色的表现。讲儒学，倡明道，主复古，以及对王通、元结、韩愈文章的极力推崇，足证皮、陆、罗三君确系唐代古文运动的后劲。自述为文"皆上剥远非，下补近失，非空言也"，而且特别标举隋末大儒王通之道德文章[①]，可以想象皮氏对于诸子之文的向往。不只皮氏的《鹿门隐书》、刘蜕的《山书》、罗隐的《谗书》，以及陆龟蒙的《笠泽丛书》，都有继承子书传统以求立一家之言的意图。限于学力见识，皮氏诸君自成一子的愿望难以实现；倒是由此转化而来的杂说小品，忧愤极深，锋芒毕露，别有一番风味。

皮氏小品，以议论精辟见长。若"古之官人也，以天下为己累，故己忧之，今之官人也，以己为天下累，故人忧之"；又如"古之隐也志在其中，今之隐也爵在其中"，此类一针见血的隽语，《鹿门隐书》中比比皆是。只是皮氏尚有《请韩文公配飨太学书》之类阔论，可见其对世事尚未完全绝望。陆氏《甫里先生传》自述生平："先生性狷急，遇事发作，辄不含忍。"处绝望之世，懒得正面立论，于是多以寓言警世。后人称其"文似元道州"，我则更看重其与柳宗元的联系。同样为文"多所讥讽"，罗隐更喜欢以史论当政论，若《说天鸡》、《妇人之仁》、《三叔碑》等，或触时兴感，或妙语解颐，或借题发挥，均短小精悍，寸铁杀人。

① 参阅皮日休：《文薮序》、《文中子碑》。

第二节　宋代古文运动

唐宋两代的古文运动，相似之处不少，以至史学家叙述时常有二者“同构”之感。比如：都是借复兴儒学、摒斥骈偶来为古文运动开路；都是以三代两汉文章相标榜，甚至连推举作家的排列顺序也大致相同；还有，都是经过百余年的酝酿积蓄，最后由韩、欧这样极富个人魅力的文坛盟主来一锤定音。但仔细想想，这种“同构”只是表面现象，宋人之“运动”古文，自有其不同于唐人的内在发展逻辑。

宋代古文，在挑战时文、追摹秦汉这一点上，与唐代古文确实十分相似。可宋文在以唐文为榜样的同时，也以其为对话目标和竞争对手。当宋人称“唐宋文章，未可优劣”、“此非唐之文也，非汉之文也，实我宋之文也”时[①]，不难见出其自立的“野心”。诗分唐宋，虽有诸多异议，仍为南宋以下无数批评家所津津乐道；至于文之唐宋并称，似已成定论，罕有提出异议者，但偶尔也有例外，就从金人王若虚《滹南遗老集》卷三五《文辨》中的一段话说起：

> 陈后山云：退之之记，记其事耳；今之记，乃论也。予谓不然。唐人本短于议论，故每如此。议论虽多，何害为记？盖文之大体，固有不同，而其理则一。殆后山妄为分别，正犹评东坡以诗为词也。且宋人视汉唐，百体皆异，其开廓横放，自一代之变，而后山独怪其一二，何邪？

明人吴讷《文章辨体序说》也曾就后山此语发表议论，强调韩柳记中已含议论，欧苏只是将其发扬光大。后者之极力弥合唐宋，正显出前者的卓识在于借“议论”凸现唐宋之别。王氏为宋人辩解，其理论依

---

① 参阅王十朋：《读苏文》；周必大：《皇朝文鉴序》。

据是文章代变，至于“自体皆异”这一基本判断，则未详细论证。

论证宋人每种文体都与唐人有异，既不可能，也没必要，但若整体把握，像王若虚那样强调唐宋文章异调，明清两代仍有回响。明人屠隆之《论诗文》称：

> 秦汉六朝唐文有致，理不足称也；宋文有理，致不足称也。秦汉六朝唐文近杂而令人爱；宋文近醇而令人不爱。秦汉六朝唐文有瑕之玉，宋文无瑕之石。

清人刘大櫆《论文偶记》中之唐宋文比较，可与屠氏之说相发明：

> 唐人之体，校之汉人，微露圭角，少浑噩之象；然陆离璀璨，犹似夏商鼎彝。宋人文虽佳，而奇怪惶惑处少矣。

不像屠氏之褒贬分明，刘氏对唐文“峭硬”宋文“疏纵”并无绝对的价值判断，只是嫌后者略少古人厚重之气。

倘若将这几段话综合起来，不外情致与理趣、奇崛与平易、陆离与醇厚，这与诗分唐宋的说法颇有相通处。文分唐宋，远不如诗分唐宋界限清晰影响深远；后者尚有许多例外，前者的欠缺自是不言而喻。如此立说，只是为了说明“宋文”并非只是“唐文”的附庸，自有其独立性格及价值。而在所有关于宋文特征的描述中，最为关键的当属“爱发议论”这四个字，因其关涉到宋代的国体政事，以及读书人讲学为文的风度神情。

自宋太祖杯酒释兵权并确定文教立国，有宋一代，始终以重文轻武为基本特征。宋人已对其时奖掖儒学，崇尚文士，擢擢高科至辅弼，使得文人“大有用武之地”甚感欣慰[①]。后世论及此等“科场盛事”，更是无限感慨。清人赵翼便将有宋一代“名臣辈出，吏治循良，及有事之秋，犹多慷慨报国”，归之于朝廷之厚待士大夫[②]。皇上之

① 参阅欧阳修：《归田录》卷一；叶梦得：《石林燕语》卷六。

② 赵翼：《廿二史札记》卷二五“宋制禄之厚”则。

优待文官或奖励武将，说到底是一种可供选择的统治术，没必要过分渲染；倒是不杀谏官，广开言路，对有宋一代之文化氛围有决定性的影响。据说宋太祖曾立碑于太庙夹室，上镌誓词三行，其中最关键的竟是"不得杀士大夫及上书言事者"，但这毕竟只是一种理想的设计，对后世并无绝对的约束力。举个明显的例子，秦桧力主和议，遂兴文字之狱，不必当朝政敌，"第语言文字，稍触其忌，即横遭诬害"[①]。即便如此，宋人之好发议论，有时甚至是无所顾忌，与其时言路之相对畅通不无关系。

大概正是有感于"皇恩浩荡"以及任重道远，宋人之高谈阔论，可以说是"无远弗届"。最典型的例证，便是文人纷纷论兵。欧阳修《尹师鲁墓志铭》称："师鲁当天下无事时，独喜论兵。"这"独"字下得稍嫌武断。有宋一代，始终是"边鄙未甚宁"，关心边事于是成了读书人的份内事。即便杨亿，也都"若晓边事者"，只是"见利害不尽，设策画不精"，远不及尹师鲁之"早悟先识，言必中虑"[②]。文人言兵，从梅尧臣、欧阳修、苏氏父子到辛弃疾、陈亮等，并非具体的战术设计，多为战略及时势。在这个意义上，言兵即言政。太平岁月则"论道"，国势衰微则"言事"，再加上这近乎业余爱好之"谈兵"，有宋一代文坛于是真的"议论纷纷"起来。救时弊者注重实用，讲道学者强调修养，谈天人者欣赏玄远，各家立说根基迥异，争辩乃至诟骂的结果，使得宋人的议论确实高出唐人一等。理学家中尚有道问学与尊德性之争，更不要说文士与大儒之互相诘难。宋人之长于怀疑善于争辩，对其文章风格不能不产生深远的影响。

有宋一代，武备不修，文功却十分卓著。宋人对此十分自信，自诩"本朝五星聚奎，文治比汉唐尤盛"；现代史学家中也颇有持类似见

① 参阅潘永因：《宋稗类钞》卷一"君范"；赵翼：《廿二史札记》卷二六"秦桧文字之祸"则。

② 参阅叶适：《习学记言序目》卷四八"奏疏"则、卷五〇"策"则。

解的，如称“华夏民族之文化，历数千载之演化，造极于赵宋之世”[①]。说宋人之学识，普遍在唐人之上，这有点不公平。或许应该这么表述：唐人更欣赏才情，而宋人则突出学养。对比唐宋古文的两位主将韩愈与欧阳修，不难明白这一点。同是致力于复兴古道与古文，后者之兼及经学、史学以及金石学，可代表宋人之志趣。以道学精微论，欧或许不如韩；但如果讲学问渊博，韩肯定不如欧。宋人之学养趣味，可以其流行文体“笔记”作为象征。

笔记并非宋人始创，只是宋代史学发达，宋人性情优雅，笔记于是由注重志怪传奇转为强调日常见闻。明人对此有所论略：

> 唯宋则出士大夫手，非公余纂录，即林下闲谭。所述皆生平父兄师友相与谈说，或履历见闻，疑误考证，故一语一笑，想见前辈风流。其事可补正史之亡，裨掌故之阙。[②]

读读此类“意之所之，随即记录”的著述，明白其“或欣然会心，或慨然兴怀”的心态，以及“录之以备闲居之览也”的写作目的[③]，方能真正理解宋人的性情与趣味。至于皇上之调看，到底真是因其“煞有好议论”还是别有用心[④]，不必深究。反正此类兼及记事、议论与考据，纵意而谈，涉笔成趣的著述，有宋一代格外发达，乃是不争的事实。宋代笔记发达，与宋人之学养丰富以及爱发议论，乃是互为因果。

宋儒之讲学，对宋代文章之趋于平易也有深刻影响。以语录为文的，自然只是道学家；可注重议论效果，推崇平易畅达，则几乎是宋

---

① 参见宋人刘克庄：《平湖集序》；陈寅恪：《金明馆丛稿二编》（上海古籍出版社 1980 年版，第 245 页）。

② 桃源溪父：《五朝小说·宋人小说序》。

③ 参阅洪迈：《容斋随笔》卷首；罗大经：《鹤林玉露》之《甲编自序》；欧阳修：《归田录》之《自序》。

④ 洪迈：《容斋续笔》卷首记当朝天子称其著述“煞有好议论”，大有得意色；朱弁《曲洧旧闻》、王明清《挥麈三录》及周辉《清波杂志》则记欧阳修因皇上调看《归田录》而不得不曲为删改。

代文人的共同追求。罗大经《鹤林玉露》甲编卷五"韩柳欧苏"则比较唐宋文章，径从文字之难易入手：

> 然韩、柳犹用奇字重字，欧、苏唯用平常轻虚字，而妙丽古雅，自不可及，此又韩、柳所无也。

此前，朱熹已经再三强调这一点[①]，只是容易被误解为理学家的偏见。所谓"散文至宋人始是真文字"，所谓"宋文平"与"宋文直"，后人对宋代文章判断可能大相径庭，却都指向宋文"平易多于奇险"的文体特征[②]。似乎只是才高胆大，或者天性洒脱，故敢于随笔写出。其实，此等"平易"，也是一种惨淡经营。《朱子语类》卷一三九和朱弁《曲洧旧闻》卷四，都曾讨论欧阳修之修改文章。文字风格由绚烂归于平淡，这在宋人是一种自觉的追求。这种追求，部分改变了韩愈对古文风格的设计。

不只是文字，更重要的是思想，宋文之寻求独立发展，必然对韩愈建立起来的"文统"构成挑战。宋人普遍推崇韩愈的"古文"，这点毋庸置疑；可同样不容忽视的是，宋人也在依据自己的趣味建设不同于韩愈的新"古文"。对于有宋一代文章的起承转合，范仲淹、欧阳修、陆游、朱熹、周必大等都有过精采的表述；这里着重从对韩愈的继承与超越这一角度来评说宋代文章的发展。因为，对于宋人来说，"韩愈"始终是个无法绕开的话题。为了对抗束缚天下才俊的时文，从柳开开始，就有以韩愈为榜样复兴古道古文之"古文运动"。同是推崇韩愈，主张古文，又因或重道或崇文而分途发展。后世所称宋六家文，明显与程朱等理学文章有异。至于因国势危若累卵而不屑空谈义理，两宋之交，言事论政之文急剧增加，但其实此类讲求经世致用的文章始终存在，恰好与前述的文士之文、鸣道之文三足鼎立。宋

① 如《朱子语类》卷一三九之赞扬"欧苏全不使一个难字，而文章如此好"，以及称"文字到欧曾苏，道理到二程，方是畅"。

② 参阅王若虚：《滹南遗老集》卷三七《文辨》；袁枚：《与孙俌之秀才书》。

人对此三类文章的差异可能了然于心,可具体表述时则概念相当模糊。这里暂时以流传较广的"文士之文"、"鸣道之文"和"言事之文"三者的推移,来把握这三百年文章的发展趋势。

关于有宋三百年文章发展趋势,《宋史·文苑传序》有个大致可信的叙述:

> 国初,杨亿、刘筠犹袭唐人声律之体;柳开、穆修志欲变古而力弗逮;庐陵欧阳修出,以古文倡,临川王安石、眉山苏轼、南丰曾巩起而和之,宋文日趋于古矣。南渡文气不及东都,岂不足以观世变欤?

南宋北宋文章风气的转移以及成就的高低,这里暂不涉及;至于古文运动从兴起到大获成功的描述,《宋史》的说法大致源于范仲淹的《尹师鲁河南集序》。唯一不同的是,范氏注重历史顺序,故柳开力倡复古在先;而《宋史》强调逻辑结构,因而杨亿承袭五代在前。

柳开在举世皆以时文取科名之际,起而提倡古道古文,实属难能可贵。只是其《应责》一文所标榜的"古其理,高其意,随言短长,应变作制"的古文理想,并未真正实现。称"其文多拗拙"、"但觉苦涩,初无好处",或许刻薄了些[①],柳开、穆修等不擅文章却是事实。叶适将宋初提倡古文者自身文章之缺乏魅力,归罪于其对着干的挑战心理:"时以偶俪工巧为尚,而我以断散拙鄙为高。"[②] 如此"矫枉",必然"过正",难怪其"志欲复古而力弗逮"。

宋代古文革新的关键在于欧阳修,这点从古至今几无异议者。在描述欧文风靡天下之前,有几位先辈或同道必须评说。叶适曾慨叹王禹偁之文"简雅古淡,由上三朝未有及者",只因无师友推崇,不大为人所称道;欧阳修倒是很能欣赏王氏,甚至称"想公风采常如在,

① 王士禛:《池北偶谈》卷一七"柳仲涂集"、"柳开论文"则。

② 叶适:《习学记言序目》卷四九"记"则。

顾我文章不足论"[1]。王氏对于欧文的影响，不只限于《朋党论》、《五代史阙文》、《黄州新建小竹楼记》等具体篇章，更重要的是其选择平易的而非艰涩的韩愈："吾观吏部之文，未始句之难道也，未始义之难晓也。"[2] 大家为文，并非总是一副面孔；奇崛怪诞是韩愈，平易自然也是韩愈。王、欧之选择后一个韩愈，对于宋文自身品格的形成，意义非同寻常。

对于先辈的追忆固然重要，同道的相互支持同样不可或缺。尹洙的"务求古之道"，以及文章的"简而有法"，石介的抨击时文"雕锼篆刻伤其本，浮华缘饰丧其真"，以及为文的无所讳忌，还有范仲淹针对其时"文章柔靡风俗巧伪"而提出"救文弊"[3]，都对欧阳修创作思想及风格的形成产生正面的影响。还有一位不该忘记的同道兼竞争对手，那就是与欧阳修共撰《新唐书》的宋祁。同样学韩愈，宋氏偏于简古僻奥，与欧阳修取径大异。据说宋氏晚年承认竞争失败，可欣赏其文者仍不少，甚至有论者将欧、宋名声悬殊归之于弟子的宣传。[4]

欧阳修自称其蓄道德能文章得益于韩愈，时人及后人也将其与韩氏相比拟。苏轼称"欧阳子，今之韩愈也"；清人钱谦益也称"欧阳子，有宋之韩愈也"。可二人立说根基其实不同：前者表彰其"著礼乐仁义之实以合于大道"，后者则突出欧氏对韩愈"文从字顺"别有会心的领悟[5]。宋人都讲古文根于古道，可对"道"的理解天差地别。欧

---

① 参阅叶适：《习学记言序目》卷四九；欧阳修：《书王元之画像侧》。

② 王禹偁：《答张扶书》。

③ 参阅尹洙：《志古堂记》；石介：《上赵先生书》；范仲淹：《上时相议制举书》以及欧阳修：《尹师鲁墓志铭》。

④ 《宋稗类钞》卷五"文苑"记欧、宋文辞之争；陈振孙《直斋书录解题》卷一七《宋景文集》则记宋之刻意摹古及晚年悔其少作；近人胡小石对宋名声不显别有新解，见《胡小石论文集续编》，上海古籍出版社 1991 年版，第 181 页。

⑤ 参阅苏轼：《六一居士集叙》；钱谦益：《再答苍略书》。

氏基本不谈心性，其言道注重时事政治以及个人的道德情操，难怪理学家只表彰其能文，而不承认其明理①。《读李翱文》及《五代史·伶官传序》历来以议论精微著称，以天下兴亡大志“易其叹老嗟卑之心”，或者强调“忧劳可以兴国，逸豫可以亡身”，境界固然高超，立意却说不上新奇。

欧文不以奇思妙想惊世，而以感慨遥深动人。李涂《文章精义》称“此老文字遇感慨处便精神”，并非虚言。所谓“感慨”，不外历史兴衰与个人生死，正是文人兼史家的欧氏所长。以“感慨”而非“思想”为主，好处是此种情怀千古不灭，缺陷则是极难显出自家本色。如果将欧文之风神与俊逸，追溯到魏晋文人对生命的领悟②，那么欧文创新的难度可想而知。

欧阳修学韩而又不为韩所限，其中一个重要原因，便是对于“诘曲聱牙”的摈弃。《记旧本韩文后》称少年时叹服韩文之“深厚而雄博”，可欧文其实以情深意切风神俊逸见长。大概是有感于时人之学韩过求险怪，欧氏更注重平易与自然。不只对石介的“昂然自异，以惊世人”不以为然，就连王安石的刻意简古也不赞许，原因是“孟韩文虽高，不必似之也，取其自然耳”。③

“取其自然”，流弊则可能是直白无味。欧文另有法宝，那就是纡余曲折，感慨呜咽。苏洵《上欧阳内翰书》对欧文的概括，基本上为历代论者所接受：

> 执事之文，纡余委备，往复百折，而条达疏畅，无所间断；气尽语极，急言竭论，而容与闲易，无艰难劳苦之态。

欧文最为人所称道者，如《泷冈阡表》、《秋声赋》、《苏氏文集序》、《祭

---

① 《朱子语类》卷一三九对欧文甚多揄扬，卷一三〇则讥苏粗欧浅，并归因于“皆以文人自立”。

② 参阅陈衍：《石遗室论文》卷五，无锡国学专修学校1936年刊行。

③ 参阅欧阳修：《与石推官第一书》；曾巩：《与王介甫第一书》。

石曼卿文》、《送徐无党南归序》等，文体虽异，主题却都是"感念畴昔，悲凉凄怆"。就这么一点思绪，作者不肯直接说出，而是一波三折，文章于是显得峰回路转，摇曳多姿。

欧氏为文，擅长迂回与抑扬，往往从极远说到极近，从正题转为反题。明明是嫉恶如仇的檄文，却从年少时得闻高名落笔，而且似乎处处回护对方，最后方才表明其决绝与鄙夷（《与高司谏书》）；明明对方既无功名也无文章，却偏从宋太祖开国说起，借王师用武战场今古等大题目，掩饰萍水相逢而又必须作序赠别的尴尬（《送田画秀才宁亲万州序》）。

此等笔墨，与孟子的刚直凛然、韩愈的奇崛浑噩确是不同，难怪苏洵称其别立一家。后人颇有以"雄"与"逸"来区分韩、欧文章的[1]，而且多将韩置于欧之上；可实际上宋元以下，学做古文者多从欧文入手。如果只是当时风气，可以以欧氏的文坛盟主地位以及个人魅力来解释。可对于同样只从书本接触韩、欧的明清文人来说，为何主要选择欧文作为摸仿对象？《朱子语类》卷一三九有言在先："韩文高，欧阳文可学。"韩文千变万化，往往出奇制胜，很难追踪与模仿；欧文多幽情雅韵，以涵养志趣见长，其变化与曲折思路清晰，比较容易把握。所谓文章各有体式，文人各有所长，而惟独欧公"得文章之全者"，"短篇大论施无不可"[2]，既说明其多才多艺，也显示其诗文之中规中矩，因而易于模仿。

宋人之追摹韩愈取径不同，其中一个重要标志，便是对于韩所激赏的扬雄的评价。欧阳修对扬之摹拟古语颇不以为然，苏轼甚至直斥为以艰深文其浅陋；相反，曾巩、王安石则对扬推崇备至，或称学有

① 如刘熙载：《艺概》卷一《文概》称："昌黎文意思来得硬直，欧、曾来得柔婉"；刘大櫆：《论文偶记》称："欧阳子逸而未雄，昌黎雄处多，逸处少"。

② 参见罗大经：《鹤林玉露》丙编卷二"文章有体"；苏辙：《欧阳公神道碑》。

所进于扬书便有所得，或抱怨今世学士大夫不足以知扬[①]。撇开扬雄的政治态度与学术成就，单就文风而言，其简奥艰深乃是争论的焦点。主张平易畅达的欧苏不喜欢扬文，反过来，喜欢扬文的曾王必然艰深与拗折。同样取法昌黎，欧取其“文从字顺”，王则取其“陈言务去”。除了文风，欣赏扬雄者，更强调为文根于经术。清人朱彝尊称宋人文章“莫不原本经术，故能横绝一世”[②]；其实，文章“至宋而始醇”之类的判断，更适合于曾王而不是欧苏。

最能体现曾巩深于经术者，莫过于《战国策目录序》、《宜黄县学记》、《墨池记》一类文章。讲考据，有学问，但更重要的是由此引申而来的要言不烦的议论。曾氏为文，不大讲究文采，以自然淳朴、雍容大雅取胜，近于汉代的刘向，为明清两代的学者之文所追摹。相比之下，王安石文章的峭折与拗崛，显得有意为之。作为杰出的政治家，王氏《上仁宗皇帝言事书》那样义贯气通、纵横排荡的万言书，有宋一代无出其右者。至于《伤仲永》、《读孟尝君传》、《游褒禅山记》等，其识解高超简古雅健固然令人叹为观止，而其中流露出来的兀傲与廉悍也不容漠视。借用王氏游山的比喻，“人之愈深，其进愈难，而其见愈奇”，王文不愧“奇伟瑰怪非常之观”；只是如此着意追求“险远”，往往令追踪者望而却步。

三苏文章，自然以东坡最负盛名。其实，苏洵之纵横上下出入驰骋，以及苏辙的汪洋澹泊一唱三叹，也都大有可观。苏洵喜欢纵论古今，常有独到见解，只是大都走偏锋，这与其自视甚高而又困居下僚有关，也与其取法纵横家言的学术路数有关。在《上田枢密书》中，苏洵只提其文得益于“孟、韩之温淳，迁、固之雄刚，孙、吴之简切”，后人则很容易从《权书》、《六经论》中读出纵横家的味道，称其熟读《战国

① 参阅欧阳修：《答吴充秀才书》；苏轼：《答谢民师书》；曾巩：《答王深甫论扬雄书》；王安石：《答吴孝宗书》。

② 参阅朱彝尊：《与李武曾论文书》。

策》当非空穴来风[1]。苏辙的学问文章，深受父亲及兄长影响，只是性情才气所限，峻削不如乃父，雄放不如乃兄，其冲和澹泊、稳健质朴，倒也足以自立。

嘉祐二年（1057年）欧阳修知贡举，黜险怪奇涩而取平澹典要，此举对宋代文风的改革意义甚大。如果说此科所取之士，曾巩得其典要，苏轼则是合乎平澹。难怪同年欧阳修《与梅圣俞书》称："读轼书，不觉汗出，快哉快哉！老夫当避路，放他出一头地也。可喜可喜。"苏文给人第一感觉，确实只能用"痛快"来表述。东坡居士才气横溢，再加上熟读《庄子》与《战国策》，下笔时架虚行危，纵横倏忽，即便不欣赏其激切与雄辩，也叹服其文字之畅快。其史论与政论（若《留侯论》、《刑赏忠厚之至论》、《教战守策》等）历来大受赞赏，因其天才粲然，颇具曲折变化之妙；只是时有"想当然耳"以及纸上谈兵之弊。真正使得东坡文章不朽的，是其包括书札、序言、杂记、铭赞、题跋等在内的各体杂文。比起中规中矩的策论，此等杂文更能显示东坡之才气与性情。《答谢民师书》中这段话，可作为东坡文章的最佳描述：

> 大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于所不可不止。文理自然，姿态横生。

若《日喻》、《记承天寺夜游》、《文与可画筼筜谷偃竹记》以及前后《赤壁赋》等，此类自出机杼任意洒脱的文字，最大的特点是"不可重复"。严格说来，所有的好文章都是一次性的；但东坡为文的随意以及对规矩的蔑视，使得其更多仰仗个人的才气与性情，因而模仿者更难得其真髓。所谓"苏门四学士"或"苏门六君子"等，其学问文章其实各自成家。黄庭坚的题跋、陈师道的书札、张耒和秦观的议论，颇有几分苏文的神韵。但就总体而言，苏门后学难以为继。其中关节所在，依

---

① 参阅叶适：《习学记言序目》卷五〇"论"则。

《朱子语类》卷一三九的说法，世人只知苏文之畅快与随意，而不识其气骨与学养，因而一学必然趋于机巧与轻佻。

与欧苏等“文士之文”的风神洒脱形成鲜明对照的，是其时逐渐形成的“鸣道之文”。理学家对古文的改造，也是宋代文章的一大关键。对此类鸣道之文的评价，历来聚讼纷纭。宋人叶适与刘克庄意见便截然相反：一称程氏兄弟发明道学，文字遂复沦坏；一说伊洛虽欠藻饰，《通书》、《西铭》与六经并行[①]。照理学家真德秀的说法，此等“片言只辞贯综至理”的著述，甚至非董仲舒、韩愈所能匹配；只可惜依此思路编纂而成的《文章正宗》，由于不近人情而无法风行天下[②]。周敦颐的《爱莲说》、张载的《西铭》以及朱熹的《大学章句序》等，以其境界高逸文体简洁而大受赞赏；可理学家的最大本事不在这里，而在于发明道学的同时，极力贬抑“专务悦人耳目”的文章。

程颐将溺于文章作为学者第一大弊，认定作文必然害道[③]，这与韩愈文以明道的思路大相径庭。实际上道学家在推崇韩愈的同时，普遍对其“倒学”、“倒做”不以为然，朱熹更是将这种不满表达得淋漓尽致：“韩文公第一义是去学文字，第二义方去穷究道理，所以看得不亲切。”[④] 对于主张道乃根本文是枝叶的理学家来说，不要说文以明道，即便文道双修也是歧途。此等高论，一方面彻底放逐了浮艳的骈俪，使得古文独霸文坛；但另一方面过分强调鸣道，使得文章质朴有余而韵味索然。其中朱熹之文明净晓畅，少理学腐语，颇得后人好评[⑤]；其语录尤为可读，思想通达外，更富有人情味。理学家之注重讲学，以及以语录为文，另外一个意料不到的效果，便是使得宋文日

① 参阅叶适：《习学记言序目》卷四七；刘克庄：《平湖集序》。
② 参阅真德秀：《跋彭忠肃文集》及《文章正宗纲目》。
③ 《河南程氏遗书》卷一八《伊川先生语四》。
④ 参阅《河南程氏遗书》卷一八、《象山语录》卷上、《朱子语类》卷一三七。
⑤ 参阅洪亮吉：《北江诗话》卷三；刘熙载：《艺概》卷一《文概》。

趋平易畅达。如此说来，理学对于古文发展，并非没有一点正面影响。

就像“鸣道之文”贯穿两宋，“言事之文”也不局限于抗战救亡。只是靖康之变后的言事，不可能再像范仲淹、司马光上书那样平实与恳切，更多的是慷慨与悲壮。宗泽的《乞毋割地与金人疏》和胡铨的《戊午上高宗封事》，都以不畏强暴直言无隐见称。论者既然置个人生死于度外，自然语气愤激，无所忌惮，一改平常上书言事之谦恭与迂回。两宋之际，言事集中在战与和，进谏者主要倚仗意气与胆量。时局相对平定以后，言事更需学识与眼光。论兵论政合而为一，文章趋于纵横驰骋，大都气概恢弘，笔势浩荡，最典型的当属辛弃疾、叶适与陈亮。至于宋元易代，孤臣孽子或以身殉国（如文天祥），或隐居出世（如郑思肖、邓牧），其表达忠心发抒孤愤的文字，大都真切感人，只是更接近于独白而不是对策，故与此前的言事之文颇有区别。

第三节　赠序、墓志与游记

经过韩柳欧苏等无数文人学者的努力，古文终于取代骈文而成为唐宋两代的主导文体。当“唐宋古文”作为一个神话被追忆和叙说时，所谓古文、时文之争逐渐隐退，而古文家在强调文以载道的同时所从事的各种文体实验，开始成为注目的焦点。章学诚《文史通义·诗教上》“至战国而后世之文体备”的说法，虽常被论者引述，可只适合于“追根溯源”。实际上，每代有创造才能的作家，都必然对现有文体构成提出挑战。唐宋古文之所以为明清文人所追慕，除了创作实绩，也包括其文体上的开拓与创新。

清人姚鼐《古文辞类纂》选录战国至清初古文七百余篇，分论辨、序跋、奏议等 13 类，其中直接以唐代开篇的有赠序、传状、墓志（“碑

志"之下编）、杂记。也就是说，在姚氏看来，以上文体或由唐人开创，或到了唐人手中方才真正成熟。这里必须考虑其不收经史的体例以及过分推崇八大家的偏见，若以之与刘勰《文心雕龙》中的《诔碑》、《史传》诸篇相比照，唐人文体上的创新，可能集中体现在"赠序"、"杂记"以及"墓志"。

将"赠序"作为独立的文体来述说，此乃姚氏的创见。明人吴讷《文章辨体序说》只是在谈论"序"时稍带提及此"惟赠送为盛"的文体，《古文辞类纂》则将其独立成类，并归功于唐人：

> 唐初赠人，始以序名，作者亦众。至于昌黎，乃得古人之意，其文冠绝前后作者。

所谓"古人之意"，指的是离别时的互相赠言。据说孔子曾问礼于老子，辞行时老子曰："吾闻富贵者送人以财，仁人者送人以言，吾不能富贵，窃仁人之号，送子以言。"① 除了此或陈忠告或相勉励的"送人以言"，赠序还另有渊源，那就是由设宴饯别饮酒赋诗而后所撰的"诗序"演变而来。后者不只是发议论，还可以纪事与抒情。只谈"得古人赠言之义"②，不足以勾勒文体的流变；将"诗序"考虑在内，"赠序"之"序"方才有着落。

若从"诗序"说起，王羲之的《兰亭集序》、孙绰的《兰亭集后序》、颜延之的《三月三日曲水诗序》以及王融的《曲水诗序》等，都不容漠视；只是这些描写宴集之作，不若潘尼《赠二李郎诗序》之"离别之际，各斐然赋诗"更接近后世的"赠序"。唐人的革新之处，在于不必宴集与赋诗，也能撰文赠别。这么一来，彻底切断与"序跋"的联系，"赠序"终于成为真正独立的文体。李白的《金陵与诸贤送权十一序》、任华的《送宗判官归滑台序》以及独孤及的《送李白之曹南序》等，都已

---

① 司马迁：《史记·孔子世家》。

② 参阅吴讷：《文章辨体序说》；林纾：《春觉斋论文》之《流别论》。

完全脱离"诗序"，只是其述友谊，状离情，发感慨，祝平安，未免大同小异。更重要的是，即便以提倡古文为己任的独孤君，其文也喜用骈俪，余者可想而知。真正使这种酝酿于六朝且主要用于应酬的文体脱胎换骨的，只能是古文运动的主将韩愈。

韩愈赠序之作，美不胜收，以致后人虽极力追摹，仍有难以为继的感慨。关于苏轼推许韩愈《送李愿归盘谷序》为唐文第一、而且自叹无力仿作的说法真假莫辨；即便东坡居士真有此说，也只是一时戏语，当不得真[①]。不过，韩愈赠序之神出鬼没变化莫测，确实非同代或后世所能企及。柳宗元的《送薛存义之任序》虽无六朝积习，可文章平直无味，与其杂记寓言之幽深瑰丽不可同日而语。宋人学韩不遗余力，以赠序而言，也只能说欧阳修得其深情，曾巩得其渊雅，苏洵得其奇宕。因而，此处论述，以韩愈为主。

赠序说到底是一种议论。不同于一般的论辩与奏议之处，在于其锁定具体的读者对象。这一虚拟的与受赠人之间的"私语"，使得其文充满人情味，而且因必须考虑对方的立场、地位以及与自己的关系，表述方式于是千变万化。"验人文字之有意境与机轴，当先读其赠送序；序不是论，却句句是论，不惟造句宜敛，即制局亦宜变"——林纾此说不无道理[②]。比起正式论辩来，赠序更加灵活多变：可以论政论兵，也可以论文论艺；可以贴紧受赠人特点正面发挥，也可以突出自家立场以为勉励；可以单刀直入跌宕纵逸，也可以曲折委婉点到即止。

"赠序"所带有的应酬意味，本是这一文体的最大陷阱。韩愈得意之处，正在于化天险为通途，充分利用此文体必须更多考虑"拟想读者"的特点，发展出一套虚虚实实的写作手法。毕竟是赠别寄语，

① 参阅高步瀛：《唐宋文举要》第239页对各家说法的分辨，上海古籍出版社1982年版。

② 林纾：《韩柳文研究法》，香港龙门书店1969年版，第22页。

不好过于扫他人之兴，而自家立场又不能不坚持；这就必须靠变化语调转换笔法来体现关系的亲疏与意见的违合。韩愈以继承儒家道统自居，但不避为道上和尚撰写赠序，原因就在于其能让当事人初读满天欢喜，仔细品尝方才明白其暗含讽讥。《与浮屠文畅师序》固然最能体现韩愈的辟佛立场，可“禽兽夷狄”云云未免过于直接与刻毒；不如《送高闲上人序》及《送廖道士序》之褒贬毁誉变幻莫测，而且谑而不虐，甚有风趣。还有一些或碍于情面或关系时局的议论，不便直接说出，韩愈擅长将此等只可意会难以言传的思考，借赠序表达出来。《送董邵南游河北序》、《送温处士赴河阳军序》都是谈论政局寄托遥深的奇文，一以“燕赵古称多感慨悲歌之士”起笔，一以“伯乐一过冀北之野而马群遂空”开篇，都显得格外超忽突兀；其后的转折与生发，方才令人不敢等闲视之。曾巩的《赠黎安二生序》之曲折变化以及语带讥讽，颇得韩文韵味，只是其中的教训过于直白。

韩愈的赠序大处落笔，以议论高古著称，不大愿意牵扯个人私情。相反，宋人更喜欢从琐碎处说起，以显其体贴与亲近。欧阳修《送杨寘序》先说自己如何借琴自解幽忧之疾，后才进入正题：以说琴赠行，希望不得志的杨君好自为之。《送徐无党南归序》明明是纵论道德文章关系，以勉励即将远行的弟子，可文章最后竟是：“然予固亦喜为文辞者，亦因以自警焉。”将自己扯进来，目的是拉近与读者的距离，可见欧氏为人为文的谦恭与平易。突出交情，渲染离合，这其实符合赠别的古意，当然，其中也不无“高论”难得而“情谊”易求的策略选择。苏洵《送石昌言为北使引》从儿时琐事讲起，历数几十年间对石君印象的变迁，最后才归结到出使策略的设计。如此赠言，已非单纯立说，更多夹杂个人感慨。抒情色彩的浮现，使得此文体的弹性大为增加，只是难得再有韩愈的奇崛与高古。

赠序作为一种独立的文体，是以摆脱具体的宴集饯行场面描写为代价的。韩愈将赠序改造为发表议论的重要文体，可偶尔也会突

出奇兵，掺杂一点场面描写与人物对话——只是这里的对话与场面都已由写实转为虚拟。《送杨少尹序》主体部分是两个送别场面的叠印，一来自史书，一源于想象；"古今人同不同，未可知也"，由此场面的对照方才推出作者的议论。此文虽系应酬之作，难得处在于其能极尽驰骤跳荡生动飞扬之妙。《送李愿归盘谷序》更是千古传诵的名文，以对话为主的结构也令人叹为观止。后世不乏学步者，如陆龟蒙的《送小鸡山樵人序》、谢枋得的《送方伯载归三山序》，都以假托人物引语为文章主体——后者"七匠八娼九儒十丐"的说法广为人知——可明显偏于寓言警世，不若韩愈表现的自然得体。引入虚拟的人物与场面，使得此类文章也颇带"传奇"色彩。韩愈的好奇以及不时穿越文类的边界，最集中的体现当然是《毛颖传》、《圬者王承福传》等，可赠序以及墓志中偶尔冒出来的"逸笔"，比如虚拟若干有趣的场面或对话，也很能说明韩愈的趣味。

与赠序一样，墓志作为一种文体，也是酝酿于六朝而成熟于唐代。近人陈寅恪曾以洛阳出土唐代非士族墓志"因袭雷同公式化之可笑"，说明其时文体革新之势在必行，"是昌黎河东集中碑志传记之文所以多创造之杰作，而谀墓之金为应得之报酬也"①。他高度评价韩柳改造碑志文体的贡献，自是洞见，只是以若干墓志的因袭雷同作为反衬，则不大妥当。首先，即便在韩愈以后，绝大部分墓志仍然"因袭雷同"，有能力请名家撰成传世文章的只能是少数。其次，墓志而假手文人润饰，乃后起的变异；公式化的叙述（包括其人世系、名字、爵里、行治、寿年，卒葬年月，及其子孙大略等）方是古意，因其本来目的只是埋于圹前以防异时陵谷变迁。再者，着意将此应用文字改造成传世文章，并非起于韩柳，六朝文人已捷足先登，至于成功与否，另当别论。

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》，上海古籍出版社 1982 年版，第 3 页。

不管是潘昂霄撰《金石例》、黄宗羲撰《金石要例》、叶昌炽撰《语石》,还是吴讷编《文章辨体》、徐师曾编《文体明辨》、姚鼐编《古文辞类纂》,都是碑志并称。不谈朝廷功烈,也毋论宫室庙宇,即使只限于为记赞死者而树碑表墓,也不便一概而论。立石墓上与埋之圹中,二者都是表示孝子贤孙不忘先德;可若论起源与体例,碑碣与志铭却颇有区别。勒石赞勋,源于周秦,两汉时已是碑碣云起,才士争秀,若蔡邕便以善作碑文名世。至于墓志,世传始于晋人颜延之。随着墓石的大量出土,汉魏以前没有墓志的旧说受到严重的挑战[①]。不过,此等记录爵里、姓名、年月的圹中之石,只能说是后世墓志的滥觞,因其"无意为文"。魏晋时天下凋敝,再加上碑表私美,兴长虚伪,朝廷屡有立碑之禁。可法网虽严,私人立碑其实未尝禁绝,倒是导致志铭之文摹拟碑碣,日趋繁冗。宋、齐以降,墓志方才成为文人驰骋才华的场所,其辞采华茂用典精当,一如其时其他流行文体。

韩柳的贡献,在于改骈偶为散行,易夸饰为写实,以史传叙事之法志于前,以抒情押韵之语缀于后,一举奠定了新的墓志体例。清人章学诚《墓铭辨例》对此有过简要的描述:

> 六朝骈丽,为人志铭,铺排郡望,藻饰官阶,殆于以人为赋,更无质实之意。是以韩柳诸公,力追史汉叙事,开辟蓁芜,其事本为变古,而光昌博大,转为后世宗师。文家称为韩碑杜律,良有以也。

昌黎集中数志铭最多,而且也最能显示其神龙变化的风采韵味。后人可以据此归纳出若干墓志的书法体例,可仍然难以说清其魅力所在,更不要说如法泡制[②]。此等"涉世之文,自当相体以裁衣",故"铭

① 参见叶昌炽撰、柯昌泗评:《语石·语石异同评》(中华书局1994年版,第226、239页)。

② 元人潘昂霄《金石例》、明人王行《墓铭举例》均以韩文求墓志通例,可也都承认韩文有不少难以范围的"变例"。

金勒石，难言之矣”[1]。不只韩柳，唐宋两代，热心于撰写墓志铭的大有人在，其取得的文学成就，也实在不容忽视。

唐人元结号称“大手笔”，其《大唐中兴颂》序曰：“若今歌颂大业，刻之金石，非老于文学，其谁宜为？”墓志不同于碑碣，可同样刻之金石以求不朽，故也只能求之于“老于文学”者。孝子贤孙之所以恭请名家为祖先撰写墓志，目的无非是希望祖先因名家之文而不朽。唐宋人对祖先不朽的普遍企求，使得墓志迅速成为一种特别贵重的文体。以至翻开唐宋以下文人集子，墓志始终占据重要位置。不只子孙，死者本人也十分看重此“盖棺论定”——不只是评价高低，还有文章贵贱。宋人笔记《涑水记闻》、《梦溪笔谈》、《冷斋夜话》等均提及尹师鲁死时情状，最直接的还是范仲淹的自述。得知老友生命垂危，范氏中夜诣驿看望并告知：“足下平生节行用心，待与韩公、欧阳公各做文字，垂于不朽。”范氏只记尹“举手叩头”，另一当事人韩琦的记载更为传神：“师鲁举手叩头曰：‘尽矣，某复何言！’”[2] 事后证明，此等安慰并非虚言，欧阳修所撰《尹师鲁墓志铭》确实名垂千古。唐宋文人往往以撰写墓志作为报答知己的最后、但也是最佳的手段，可想而知，此等金石文字在其眼中的份量。

尽管唐代有五品以上用碑，五品以下用碣，庶人只能用圹铭的规定，但没能严格执行[3]。更重要的是，碑碣与墓志，虽有揭于外与藏诸幽的区别，但都可能传之久远，而这就足以满足世人“不朽”的想望。此等“雅俗共赏”的文体，于是显得格外“珍贵”。撰写碑志收入可观，关于“谀墓”的批评也随着出现。在所有文体中，碑志最容易获得“润笔”；“润笔”的丰厚，对于文人的良知以及文章的精美构成严峻的挑战。因为，碑志本就只能称美不称恶，屈从孝子贤孙的要求，更

① 章学诚：《章氏遗书》卷八《墓铭辨例》。
② 范仲淹：《与韩魏公》；韩琦：《与文正范公论师鲁行状书》。
③ 参阅《唐六典》卷四和叶昌炽撰、柯昌泗评：《语石·语石异同评》，第155页。

难得“无愧色”之作。东汉蔡邕《郭泰碑》之“无愧色”，是以其他碑铭“皆有惭德”为代价的[①]。唐人对墓志的需求量更大，若以碑志著称，即便贬职在外，持金帛往求其文者仍大有人在，故《旧唐书·文苑传·李邕》称“时议以为自古鬻文获财，未有如邕者”。韩愈集中墓志特多，自然难逃物议。刘禹锡称愈“公鼎侯碑，志隧表阡。一字之价，辇金如山”，以及李商隐记刘叉持愈金数斤而去，且留下一句“此谀墓中人得耳，不若与刘君为寿”，恭维中多少隐含着讥讽[②]。宋元以下，韩愈更是常因作文“谀墓”而遭攻击。当然，也有奋起为韩愈辩护者，如黄宗羲《金石要例·铭法例》便称昌黎深谙铭法，“非截然谀墓者也”。

碑志并非始于唐，后人之所以追摹韩柳而非蔡邕或庾信，就因后者或无美而诬称，或虚辞而不实。所谓“虽按其题，各人自具姓名，而观其文，通套莫分彼此”，此等六朝以及初唐碑志之痼疾，有待韩愈以史汉精神革故鼎新[③]。《文心雕龙·诔碑》早就说过：“属碑之体，资乎史才。”墓志不同于碑传，大都是由无权修史者为无权人史者所作的文章，但在祈求传之久远这一点上，二者几无任何差别。因而，“可信”成了墓志的首要目标。韩愈革除六朝虚文，靠的主要是写实精神，而不是叙事本领。明人茅坤讥笑韩愈碑志“多奇崛险谲，不得史汉序事法”；姚鼐不以为然，理由是“金石之文，自与史家异体”[④]。在我看来，这两种说法都不得要领。就具体的叙事手法而言，墓志自然不同于史传，可讲求实录的史学精神，同样适应于二者。

宋代史学发达，欧、曾、王等人对这个问题的思考，明显比唐人深刻。曾巩在《寄欧阳舍人书》中对铭与史关系的分疏，可见其对这一

① 参阅《后汉书·郭泰传》；顾炎武：《日知录》卷一九“作文润笔”则。
② 参阅刘禹锡《祭韩吏部文》、李商隐《李义山文集》卷四《刘叉》。
③ 参阅明人王行：《墓铭举例》、吴讷：《文章辨体序说》；钱钟书：《管锥编》，第1527页。
④ 茅坤：《唐宋八大家文钞·论例》；姚鼐：《古文辞类纂序》。

文体的特征及其面临的陷阱有充分的自觉：

> 夫铭志之著于世，义近于史，而亦有与史异者。盖史之于善恶，无所不书。而铭者，盖古之人有功德材行志义之美者，惧后世之不知，则必铭而见之。

只能褒美而不能惩恶，此乃碑志的共同特征，而墓志出于子孙之请，为文者更难秉公立论。称其美而隐其恶，孝子之心可以谅解，可到了虽恶人也要勒铭的地步，墓志的"速朽"也就可想而知。曾氏于是以"不实"为此文体的最大弊端，并为墓志写作定了个极高的标准："蓄道德而能文章"。所谓"蓄道德"，落实在墓志写作中，首先是坚持史家的良知与眼光。出于虚荣或世俗利益的考虑，死者亲属要求对墓志"有所增删"的事，时有发生。王安石对此的答复，实在大快人心：

> 鄙文自有意义，不可改也。宜以见还，而求能如足下意者为之也。①

对付此等无理要求，还有一个办法，那就是像苏轼那样，基本不为人铭墓。可这么一来，除了经济损失外，还有就是丢弃了这一大俗大雅的文体，也有点可惜。

在宋代文人中，欧阳修的墓志铭写得最为精采，面临的挑战也最为尖锐。范仲淹、尹师鲁都是欧阳修之挚友，可欧精心为范、尹所撰墓志，竟未得其家属欣赏，或被替换，或被增删。在《与杜䜣论祁公墓志书》中，欧阳修对自家立场有明确的表述，其中不难见出欧氏为墓志所立标准，以及写作中可能碰到的难题：

> 修文字简略，止记大节，期于久远，恐难满孝子意。但自报知己，尽心于纪录则可耳。更乞裁择。范公家神刻，为其子擅自增损，不免更作文字发明，欲后世以家集为信，续得录呈。尹氏子卒请韩太尉别为墓表，以此见朋友门生故吏与孝子用心常异。

---

① 王安石：《答钱公辅学士书》。

修岂负知见者？范、尹二家亦可为鉴。更思之，然能有意于传久，则须纪大而略小，此可与通识之士语，足下必深晓此。

宋人对于友朋身后碑志行状特别重视，常有移书商榷务得其真者，一般来说，对方并无不快之意。至于范仲淹与吕夷简晚年是否解仇，兹事体大，不容随便抹杀；范家子孙之删损墓志，才令欧阳修极为不满。此事之是非曲直，宋人多有分辩，这里不便展开[1]。不过其中提及的墓志"期于久远"，须"文字简略，止记大节"，不该盲从孝子，而应"尽心于纪录"；如果再添上《论尹师鲁墓志》提出的"其语愈缓，其意愈切"，以及为尹作志，便似尹文，合起来便是欧氏写作成功的诀窍。后者，欧氏自称源于韩文。其实，欧阳修从韩愈那里学到的，远不只是模仿墓主文风。故谈论墓志作为一种文体的成功，还是得从韩文公说起。

宋人李涂《文章精义》称："退之诸墓志，一人一样，绝妙"；"退之墓志，篇篇不同，盖相题而设施也"。这或许是关于韩愈墓志成就最简单也最精确的概括。既能写出墓主性格，文章又富于变化，这确是韩愈所撰墓志的主要特征。

撰写墓志，本意是对死者表示哀悼，并论列其德善功烈，故文字必然庄重，体例也须谨严。后人常赞赏韩愈所撰墓志饶有古意，其实，翻新出奇、自我作古方是韩铭特色。单是叙事的"志"与抒情的"铭"如何搭配，韩氏就变化出许多新花样。或以志为铭，或有铭无志；或以友情开篇，或从祖先说起；或不书生卒，或省略葬地……韩愈撰墓志，真是百无禁忌，甚至还有"当面"教训死者的（如《太学博士李君墓志铭》）。大概是名气太大，求文不易，孝子贤孙们不敢也无暇加以挑剔，韩愈于是得以随心所欲。

---

[1] 近人柳诒徵对此事有详细的考稽，参阅其《碑传悬案》，《柳诒徵史学论文续集》，上海古籍出版社 1991 年版。

“随心所欲”的关键，在于突出“文章”而淡化“功业”。墓志写作，“无其美而称者谓之诬，有其美而弗称者谓之蔽”[1]。前者指向史学精神，后者则涉及文章技巧。在亲属眼中，死者值得称道的功绩自是不胜枚举，而文章长度及结构所限，必须有所抉择。达官贵人的墓志尤其难写，就因为需要交代的事迹太多，很容易变成一篇流水账。韩愈的诀窍是大胆取舍，抓住最主要的特征，余者一笔带过，甚至只字不提。《给事中清河张君墓志铭》着力渲染其骂贼死节，其他部分都是补充说明性质的闲笔。这种笔法深为欧阳修所喜爱，所谓“止记大节”，既出乎文学亦源于史学的考虑。若《胡先生墓表》只记胡瑗讲学，最后补上弟子盛且贤，没有任何多余的笔墨，因其立意在“师道”。为范仲淹撰神道碑铭，欧公也大胆取舍，并坦陈其写作策略：“及其世次官爵，志于墓，谱于家，藏于有司者，皆不论著。著其系天下国家之大者，亦公之志也欤！”

墓志之有所不著，除了文章结构，还必须考虑其与传记、行状与碑碣的区别。前者因藏诸圹中，篇幅不宜过长，文字必然趋于简古；又因其不必正襟危坐，可以变化神奇；还因为并非代表官方评价，不妨尽量渲染个人情谊。其间韵与散、情与事、例与变、公与私的调谐，无疑充满张力。若《柳子厚墓志铭》之不书官位以示关系亲近，若《李元宾墓铭》之语愈缓而意愈切[2]，或者像《贞曜先生墓志铭》、《殿中少监马君墓志铭》那样因主人无甚政绩可述，转而感慨生死离合、咏叹变化穷达，文章因而呜咽欲绝，苍凉古逸。韩文的这些手法，均为宋人所继承。相对来说，欧阳修更长于抚今思昔，俯仰沉吟，琐琐细细而又波澜曲折，叙悲处确实最能显示欧文风神情韵（如《黄梦升墓志铭》、《张子野墓志铭》）。王安石则叙悲中夹杂议论，而且或欲擒故

---

① 吴讷：《文章辨体序说》。

② 欧阳修对于墓志以不书官位见文及意深反而语简的自觉追求，参阅其《与黄消小简》、《论尹师鲁墓志》。

纵，或巉岩曲折，其顿挫吞吐，更显隽永高古（如《兵部员外郎马君墓志铭》、《给事中孔公墓志铭》）。

一般来说，墓志以庄重典雅为本色当行，可也有突破常规，借鉴传奇手法，因而翻空出奇的。最有名的，当属韩愈的《试大理评事王君墓志铭》。为"怀奇负气"的处士王适志铭，当然只能在"奇"字上作文章。录下几个"奇"与"狂"的细节，韩愈转而用大量篇幅描写墓主伪造文书骗娶侯女的趣事。这段描写，情节、人物、对话均极为生动，若独立出来，几乎就是一篇相当不错的传奇。难怪后人在赞叹其诡绝奇宕的同时，对其"类小说"、"失古意"颇表担忧。此等笔法确实不大好模仿，真有"末流效之，乃坠恶趣矣"的危险[1]。也有艺高胆大、涉险不坠者，这里举欧阳修的《梅圣俞墓志铭》为例。在我看来，此文之立意、想象和描摹，与韩文异曲同工。以下是墓志的开篇：

> 嘉祐五年，京师大疫。四月乙亥，圣俞得疾，卧城东汴阳坊。明日，朝之贤士大夫往问疾者，驺呼属路不绝。城东之人，市者废，行者不得往来，咸惊顾相语曰："兹坊所居大人，谁邪？何致客之多也！"

以不无夸张的探病场面，衬托梅氏在京师之声名，然后才转入关于墓主名字、才学、性情以及世系等具体情况的介绍。此种迂回夸饰的笔调，与古来金石文字之讲究谨严与简古不大协调，但很有韵味。可见，即便在素以高古著称的墓志文字中，唐宋人也无法完全拒绝传奇笔法的诱惑。

赠序主要用于议论，墓志着重在写人，唐宋古文纪事的功能，基本上由杂记来承担。关于叙事的起源，以及各种具体的叙事手法，宋元学者有过不少零碎但又相当精采的论述[2]；只是作为一种独立的

---

① 参阅高步瀛《唐宋文举要》第366、370—371页所录各家对此文的评议。

② 如李涂的《文章精义》、吕祖谦的《古文关键》、陈绎曾的《文筌》等。

文体,"杂记"的得名却是晚近的事。明人吴讷、徐师曾仍只讲"纪事之文"的"记",以夹杂议论者为变体;姚鼐为"杂记"正名,可也未曾仔细分疏。直到林纾,方才明确提出"综名为记,而体例实非一":

> 然勤灾、浚渠、筑塘、修祠宇、纪亭台,当为一类;记书画、记古器物,又别为一类;记山水又别为一类;记琐细奇骇之事,不能入正传者,其名为"书某事",又别为一类;学记则为说理之文,不当归入厅壁;至游宴觞咏之事,又别为一类。[①]

分类虽略嫌琐碎,但大致说清了"杂记"的基本面貌。作为文体分类的"杂记",其实不足以作为描述唐宋古文的尺度。因其或属于碑,或类乎史,起源不同;或纯说理,或重纪事,体例不同;或亲历其地,或代人遥想,视点不同。描述唐宋古文家的贡献,不能不有所界定。

这里准备以"游记"为中心来展开论述,理由是:既然以"记"为名,最好以纪事为主;相对于小说家之作意好奇浮想联翩,作为古文的"记"当努力朝写实方向发展;写实需要亲历其地,作者的介入,容易使得文章元气淋漓。以此三点衡量,最合适的莫过于游记了。当然,这里还有个基本判断:酝酿于六朝的山水精神以及纪游文字,在唐代真正成熟,并对此后千年的文学进程产生正面的影响。

六朝的纪游文字,一是文人的书札,一是学者旅行记。唐人仍继续此思路,若玄奘的《三藏法师传》明显追踪《法显传》,王维的《山中与秀才裴迪书》则可与吴均传世三书媲美。至于陶渊明的《桃花源记》本系"小说家言",唐人以古文作记,也有亦步亦趋的,比如王绩的《醉乡记》和顾况的《仙游记》。厅壁记为唐人所擅长,可基本上局限于发感慨立训诫,可以暂时搁置。倒是修庙宇与纪亭台,可能涉及个人经历与感触,略带游记意味,前者如颜真卿的《泛爱寺重修记》,后

① 参阅《文章辨体序说》和《文体明辨序说》各自的"记"则,以及姚鼐《古文辞类纂序》、林纾《春觉斋论文·流别论》。

者则有白居易的《草堂记》为证。元结的《右溪记》、《寒亭记》等，有山水，也有游历，与后世的游记已经相当接近，可文章最后二句："刻铭石上，彰示来者"、"乃为寒亭作记，刻之亭背"，证明作者属意的仍是金石文字。这一体例，使得其文必然趋于简古，且近乎骈偶，无意仔细描摹山水。唐人中喜山水、爱游历者比比皆是，但仍更习惯于写作山水诗，而不是游记。

真正使得作为重要文体的"游记"走向成熟的，只能是怀才不遇、孤愤幽渺的柳宗元。清人刘熙载在《艺概·文概》中称："柳州记山水，状人物，论文章，无不形容尽致；其自命为'牢笼百态'，固宜。"其实，要讲"状人物"，柳远不如韩；只有"记山水"，方才推柳氏独步。在为柳宗元撰墓志铭时，韩愈曾将柳文之必传，归之于主人政治上的极不得志。这一点，在山水游记中表现得尤为突出。正像韩愈假设的，子厚若"斥不久，穷不极"，必不能如此放恣山水，其为文也必不能如此幽深旷远。这不只是指其游记多系贬谪永州、柳州时所撰，更因其中的胸襟与感慨，非久居朝市中人所能道。

春风得意者也会徜徉山水，可那只是希企安逸与闲适，很难真正领略山水的情韵。柳文高于时人处，在于其蕴涵着抑郁与孤愤。《愚溪诗序》的"以愚触罪，谪潇水上"，因而建愚溪、愚丘、愚泉、愚沟、愚池、愚堂、愚亭、愚岛等八处山水幽胜，且"以愚辞歌愚溪"，如此寓言嘲世，近乎杂感。《钴鉧潭西小丘记》述过买小丘之后如何铲秽草伐恶木，使得"嘉木立美竹露奇石显"，接下来方是文章立意的关键：

> 噫！以兹丘之胜，致之沣、镐、鄠、杜，则贵游之士争买者，日增千金而愈不可得。今弃是州也，农夫渔父过而陋之。贾四百，连岁不能售。而我与深源、克己独喜得之，其是果有遭乎？

前状小丘之胜景，后写弃掷之恶运，如此托物感慨，非常接近元结的《右溪记》。只是对于此等"无人赏爱"的山水，元结"徘徊溪上，为之怅然"，柳宗元则"独喜得之"，其中的差别意味深长。《始得西山宴游

记》中有一句充满庄禅韵味的妙语："心凝形释，与万化冥合。"在柳氏看来，只有进入此等物我合一的精神状态"游于是乎始"。此等"同是天涯沦落人"的山水，远不只是观赏对象，更是千载难逢的"知音"。此种境界，使得柳文除了慨叹不遇，还别有体悟山水的幽怀。这才能理解柳氏为何抱着极大的热情，工笔细描其眼中充满灵性的山山水水。

柳文状物之工妙，历来为古文家所激赏。最常被引证的是《至小丘西小石潭记》中关于游鱼的描写：

> 潭中，鱼可百许头，皆若空游无所依。日光下澈，影布石上，佁然不动；俶尔远逝，往来翕忽，似与游者同乐。

摹写鱼之游行，以见水之清冽，如此状物，可谓穷微尽妙。此数语似有所本，《水经注》卷二二状写洧水时有云："平潭清洁澄深，俯视游鱼，类若乘空矣，所谓渊无潜鳞也"；卷三七描摹夷水时又称："其水虚映，俯视游鱼，如乘空也"。可这最多只能说明"皆若空游无所依"一句的来历，至于"影布石上"的特写，以及由"佁然不动"而产生"似与游者同乐"的推想，仍属柳氏的独创。柳氏读书博杂，取径多方，其山水游记得益于《山海经》、《水经注》等，一点也不奇怪。若抓住一两句相似的描写大作文章，抹杀柳文的独创性，实在不应该。清人陈衍在批评姚鼐之妄加比附时，有一句话说中要害："《山海经》系载此处行产之物，柳文乃记此时此处所见之物。"① 此等"皆就当日所目击者记之"的著述体例，正是柳文作为游记最值得称道的特征。"永州八记"各文韵味不大相同，或幽僻，或冷艳，或寂寥，或旷远，但在着力摹写、突出山水个性这点上，并无二致。而正是这种体贴入微、刻画尽致的写生本领，为宋人所无法企及。

宋人游记，自有其长处，但像柳文那样扎硬寨打死仗、如画工绘

① 陈衍：《石遗室论文》卷四，无锡国学专修学校1936年刊行，第14页。

事曲尽物态的，即便欧苏也难以为继。还有一点，柳氏游记的幽深取径于“骚”，而宋六家文的旷达则得益于“庄”。宋人游记佳妙之处，不在“牢骚”与“刻画”，而在“潇洒”与“议论”。

任何时代都会有“不遇”与“不平”，只是宋人普遍不像唐人那么抑郁悲愤。一方面，文人在宋代地位较高，待遇相当优厚；另一方面，也与其讲求道德修养有关。既然以治国平天下为志向，个人的得失荣辱不大好意思常挂嘴边。读读范仲淹《岳阳楼记》、欧阳修《丰乐亭记》、苏轼《喜雨亭记》、苏辙《黄州快哉亭记》等，都是题小而境大，一转便是国计民生、与民同乐等超越个人悲喜的壮语。是否真的因以天下之忧乐为先，故无暇“悲伤憔悴”，颇为值得怀疑；更为突出的印象是“超然物外”，借用苏辙对快哉亭的解释：“使其中坦然，不以物伤性，将何适而非快？”宋人对心地坦然、胸次洒落的人生境界看得很重，甚至不无刻意追求的成分。这种“以适意为悦”，故“雨雪之朝风月之夕”皆能“乐哉游乎”的最佳范例，非东坡居士莫属①。与这种“不以物喜不以己悲”的怡然自得相表里，苏轼等人的游记也以散澹自然取胜。《东坡志林》之“记游”皆随意起讫，如行云流水，就因其得悟人生没甚么“歇不得处”，故“月色人户，欣然起行”，以洒脱傲视韩愈之执著与功利②。这里所说的宋代游记，以北宋六家及苏门弟子为主；宋末遗民凭吊古迹时的沉郁忧愤（如谢翱：《登西台恸哭记》、佚名：《游韩平原故园》）不在此例，因后者无心鉴赏山水，也不以撰写游记为荣。

宋人游记更喜欢渲染氛围经营意境，而不太注重模山范水。若秦观《龙井题名记》、晁补之《新城游北山记》那样仔细记录游踪、描摹景象，让读者也都“恍惚若有遇”者，已属凤毛麟角。更重要的是，长

① 参阅苏辙：《武昌九曲亭记》；苏轼：《超然台记》。

② 参阅《东坡志林》卷一之《记游松风亭》、《记承天寺夜游》和《儋耳夜书》。

于议论的宋人，并不满足于“观山则情满于山”，而希望借山水显示“学识”与“理趣”。后人常常提及宋人的以论为记，而对于其表达“理趣”的方法则很少考究。明人注意到韩愈的《燕喜亭记》已涉议论，故称记体之变由来有渐①。其实，宋人游记之不同于唐人，除了喜欢发议论，还在于这种议论往往借助于考辨表达出来。韩柳记游时偶尔也会引入议论，不过那是直抒胸臆，不像宋人先来一番历史考据或金石辨析，而后才推出自己的见解。历来为人传诵不已的王安石《游褒禅山记》、苏轼《石钟山记》等，如果没有阅读仆碑及考辨《水经》的笔墨，必将大为逊色。实际上，游记中之议论，不可能真的“思深旨远”。此类文章的魅力，在于将常人心智就能领略的“理趣”，用不平常的手法表达出来：“景”之中，凸现“论”；“文”之外，引入“学”。略带考据，使得此类文章避免了轻浮与滑腻，苦涩处透出幽深。

陆游的《入蜀记》与范成大的《吴船录》，在描述旅途所见山川风情、名胜古迹时，夹杂着大量考辨与议论。更重要的是，这两部著作将唐人李翱开创的旅行日记推进了一步，形成一种排日记纂、可分可合的系列游记。这种注重录见闻、辨真伪的著述特征，与宋人强烈的史学趣味颇有关系。相对于单纯寻访古迹、考辨文物的旅行，随徽、钦二帝被俘北行或奉命出使金国，心情无疑更为沉重；记录沿途所见城廓依旧遗民忍泪的旅行记，当然也更有史学价值。两宋之际出现的《呻吟语》、《揽辔录》、《北行日录》等，或只剩残篇，或作者已佚，但其代表的家国兴亡之际游记的转型，仍值得关注。

南宋山水游记不太发达，与文人难得悠闲的心境有关。一百五十年间，并非总是烽火连天，但残山剩水的感觉，深深刺痛有良知的读书人。记取眼前风景，似乎还不及追怀往日繁华更容易引人入胜。将追忆、纪游与方志结合起来的思路，成就了孟元老的《东京梦华录》

① 参阅吴讷《文章辨体序说》和徐师曾《文体明辨序说》中关于“记”的论述。

与周密的《武林旧事》。记录都市风情的著作不只这两部，但难得像孟、周那样饱含深情，而且文笔清新雅驯。

作为唐宋古文主体的赠序、墓志与游记，明清以下命运不大一样。虽然三者仍是文人最喜欢的文体，但相对来说，游记的发展前景，似乎超过墓志与赠序。

第五章 八股时代与晚明小品

明清两代，以八股取士，文运兴衰自然与之密切相关。天下读书人为求功名，不能不潜心钻研"制艺"。举子学时文，固然大多将其作为"敲门砖"；只是多年修习，潜移默化，走出考场的文人学士，落笔时难免仍带"八股气"。时文自是不入高人眼，不断招来冷嘲热讽，可这丝毫无损其身价。只要八股仍是科举考试的主要科目，便必然影响一代文风。浸染其中不用说，即便是举旗反叛，也都隐然将其作为"对话者"。明清两代诸多才子之舞文弄墨，当然不能简化为对八股的皈依或反叛；但"独领风骚"五六百年的八股文，其对中国思想、文学的深刻影响，无论如何不该低估。

明人宋应星对朝廷以八股文章所取之士"遇寇逢艰"则束手无策，大不以为然，其《进身议》中有一段话，明褒而实贬：

> 从古取士进身之法，势重则反，时久必更。两汉方正贤良，魏晋九品中正，唐宋博学弘词、明经、诗赋诸科，最久者百年而止矣。垂三百年，归重科举一途而不变者，则惟我朝。[①]

明清易代，科举不废，八股文运又延续了两百多年。不管后人如何评说，一种文体，借助于统治者的提倡而"风光"了好几百年，实在是个奇迹。周作人称"八股是中国文学史上承先启后的一个大关键"，不先明白八股文，"既不能通旧的传统之极致，亦遂不能知新的反动之

① 《宋应星佚著四种·野议》，上海人民出版社1976年版。

起源"[①]，此说不无道理。别的文体(如小说戏曲)也与八股有瓜葛，但都不若古文与之"休戚相关"。如此说来，谈论明清散文，引进八股的阴影，便属题中应有之义。

第一节　八股文体

八股文体(又称"八比"、"制艺"或"制义"、"经义"、"时文"等)之溯源，历来众说纷纭。很大原因在于作为明清科举考试主要文体的八股文，并非只有单一的来源。清人刘熙载称"制义推明经意，近于传体"，近人朱自清也将"南北朝义疏之学"作为八股最古的源头[②]，着眼点不在外在形式，而是其演释四书五经义理的内在思路。制艺固然以八股为中心，但破题、承题、起讲以至大结等，更是其突出的文体特征。"大结"借发挥经义陈述政见，可以追溯到古已有之的"策问"，只是文网日严、言路日窄，康熙时因可能触及时忌或暗藏机关而被废止。"破题"、"承题"不始于八股，唐赋、试律已有例在先。清人毛西河《〈唐人试帖〉序》中关于试律之法同于八比的论述，深得其中奥秘[③]。至于此文体中心部分的"八股"，因其讲究对仗排偶，很容易让人联想到骈俪之文。是否真如阮元所言，《两都赋》"即开明人八比之先路"，尚有争议；但八股乃骈俪之支流余裔，或者说是"骈文的最下乘"，这点几乎众口一词。[④]

---

① 周作人：《论八股文》，《看云集》，开明书店1932年版。

② 刘熙载：《艺概》卷六《经义概》；朱自清：《经典常谈》，三联书店1980年版，第133页。

③ 纪昀称此说"确论不磨"，周作人也以为"这实在说得明白晓畅，所以后人无不信服"。参见周氏《关于试帖》，《瓜豆集》，上海宇宙风社1937年版。

④ 参阅钱钟书：《谈艺录》，中华书局1984年版，第32页；瞿兑之《中国骈文概论》中"八股与骈文"章(《中国文学八论》)。

八股古称“代言”，其关键在于“代圣贤立言”。因而，从“起讲”起就必须站在所代圣贤的立场，发挥其该说而没说的“千言万语”（实际上字数有严格的规定）。张冠李戴固然不允许，今为古用更是大忌，挖空心思地在“四书”“五经”中翻筋斗，迎合圣上意旨的同时还得符合古人身份，这就需要“设身处地”揣摹角色。刘师培讥明代以降，“代圣贤立言”的士人只知“揣摹口角，以逼肖为能，尤与曲剧相符”。这段八股与曲剧的比附，尤其是破题即曲剧之引子、提比中比即曲剧之套数云云，发明权其实属于清人焦循[①]。此说颇新奇，然以八股通曲意则可，以八比之文出于金、元曲剧则嫌武断。理由很简单，就像唐人的试帖诗影响了明清的八股文，但两者的体制仍不能混同。更何况八股的直接源头乃宋人的经义。尽管顾炎武称“经义之文，流俗谓之八股，盖始于成化以后”；可追根溯源，还是不能不从王安石的罢诗赋而以经义策论试进士说起[②]。这一点，《明史·选举志》说得很清楚：“其文略仿宋经义，然代古人语气为之，体用排偶，谓之八股，通谓之制义。”故商衍鎏对顾说的修订不无道理：“然则八股之法，实肇于宋绍兴、淳祐，定于明之洪武，而盛于成化以后者。”[③]如果需要再添一句，那就是亡于清光绪三十一年，即 1905 年。此前虽已改试策论，但科举一日不废，八股阴魂仍在。

商氏本人系末代探花，对八股文运之升降有切身的感受。其比较历朝时文大家之得失，以及文格如何随时势而变更，都非常人所能道。可八股毕竟属于科场，所谓“新科利器”，只对渴望功名的举子有诱惑力，以之入集只能贻笑大方。五六百年间无数读书人为之呕心沥血的八股，竟留不下几篇好文章，单是这一点，便足以证明此文体

① 刘师培：《中国中古文学史·论文杂记》，人民文学出版社 1984 年版，第 133 页；焦循：《易余籥录》卷一七。

② 参阅顾炎武《日知录》卷一六“试文格式”、“经义策论”等则。

③ 商衍鎏：《清代科举考试述录》，三联书店 1983 年版，第 231 页。

之病入膏肓。时人对八股有过许多尖刻的批评，比如黄宗羲称“科举之弊，未有甚于今日矣”；颜元说得更痛快：“八股行而天下无学术，无学术则无政事，无政事则无治功，无治功则无升平矣！故八股之害，甚于焚坑。”[①] 论者直接针对的是朝廷以虚文取士，因而多在举子学问如何空疏、官吏治国如何无能上做文章，而不大涉及作为一种文体的八股之弊。傅山也谈八股，而且很有风趣：

> 仔细想来，便此技到绝顶，要他何用。文事武备，暗暗底吃了他没影子亏。要将此事算接孔孟之脉，真恶心杀，真恶心杀。[②]

可到底“文事”如何吃亏，仍然没有说出个子丑寅卯来。大概那些忧国忧民、以天下为己任的读书人，认定八股之害首先是摧残士气、戕害人才，至于流毒文坛尚在其次。这种想法自然在理。不过论题所限，这里还是希望集中探讨八股对于明清文运的影响。

黄宗羲总结有明一代文章，有几句痛心疾首的议论：“三百年人士之精神，专注于场屋之业，割其余以为古文，其不能尽如前代之盛者，无足怪也。”这里说的当然不是士子因准备举业而无暇为文，而是制艺对于古文的毒害。黄氏之不能同意时人对于归有光的推许，便因其“时文境界，间或阑入”[③]。

时文不等于科举，但却是举业的关键。明清两代乡试会试内容变化不大，大都首场四书，二场经文，三场策对。理论上三场并重，可实际操作起来重在首场。四书文本就简单，以之取士数百年，场屋可出之题士子早已预拟，用不着博学杂采也能顺利过关。顾炎武称举子不学，皆因朝廷“专重初场之过也”；钱大昕建议调整考试次序，降

① 黄宗羲：《明夷待访录·科举》；颜元：《习斋言行录》卷下。
② 傅山：《霜红龛集》卷一八《书成弘文后》。
③ 黄宗羲：《南雷文约》卷四《明文案序上》。

低四书文的重要性[1]。

一直到晚清，王先谦、康有为等都曾设想借突出策论来补救科举取士之弊[2]。实际上，时人及后人对科举的批判，主要集中在首场，即阐发四书文的“制艺”。

时文中有没有好文章，黄宗羲和袁宏道意见截然相反，这点暂不评议；不过，以所谓的“文学性”来评价时文，只能说是文人的“私心”或曰“积习”。时文乃朝廷选拔人才的特定手段，而不是文人逞才使气的地方。科举考试主要目的是诱使士子诵习儒家经书，倡导忠义廉耻之说，即所谓“扶经心而明义理，扶人伦而阐心性”；康有为、严复等力倡废除八股时，也承认当初立法者化民成俗的美意[3]。在化民成俗的同时选拔治理国家的人才，这里的“人才”，既非刑名钱谷，也非诗文书赋——前者有幕客书吏代劳，后者则无关治国安邦。因此，工诗文而久困场屋，不能一概埋怨考官“有眼无珠”。

“科第自科第，文章自文章”，康有为一句大白话，道破科场奥秘[4]。这并非落第者的自我安慰，朝廷需要的是官吏而不是文士，考试自然注重思想倾向与基本技能，也就是明太祖立《卧碑》时所规定的：“说经者以宋儒传注为宗，行文者以典实纯正为主”；“炫奇立异者，文虽工弗录”。《明会典》卷七七《科举·科举通例》收录有明各代皇帝关于科举文体的训令，全都强调“平实”而力戒“浮华”，这对才情纵横的文士极端不利。如此说来，从立说到行文都有一定之规、不准

① 参阅顾炎武《日知录》卷一六“制科”则以及钱大昕为《日知录》卷一六“三场”则所作的注解。

② 参阅王德昭：《清代科举制度研究》（中华书局1984年版）第二章；张仲礼著、李荣昌译：《中国绅士》（上海社会科学院出版社1991年版）第三章第二节。

③ 参阅康有为：《请废八股试帖楷法试士改用策论折》（《康有为政论选》，中华书局1981年版）；严复：《救亡决论》（《严复集》，中华书局1986年版）。

④ 康有为：《万木草堂口说》“文学”及“袁稿”节（《长兴学记·桂学答问·万木草堂口说》，中华书局1988年版）。

"炫奇立异"的八股,出不了好文章,一点也不奇怪。文学史家诅咒八股,不是因其科场中的表现,而是读书人耳濡目染,很容易感染其酸气、腐气与死气。

八股乃凑合多种文体而成,其基本技法并非毫无道理,再加上千百万读书人熔铸经史、驰骋才智,不难做到"去繫芜以归雅正"。可要说修辞立诚抒情达意,实在勉为其难。首先,八股立说需根于题、原于经,个人才情只能在此范围内施展。表面上也都巧密灵便且义正辞严,可惜剽窃古人、宰割圣贤,全非自家面目。所谓"代圣贤立言",要求举子揣摩圣贤心意,而不是像圣贤那样独立思考。章学诚称乡会二试之发策决科,皆考举子之记诵,因在主事者看来,"本无缺事失理有待于士子之敷陈也"。故时文立说不同于诸子,切忌"自恣其说",也不可"杂以百家之学",只须绕着题目背诵圣贤之言[①]。既无独立的思想,落笔时又得严守格式,文情两失,焉能有好文章?借用顾炎武的话来说,就是:"文章无定格,立一格而后为文,其文不足言矣。"[②] 至于改试经义使得读书无多思想狭窄、注重骈偶使得雕琢字句浮华轻薄,这些尚在其次。明清两代文坛最主要的争执,始终围绕要不要发出"自己"的声音、能不能违背"公认"的义法来展开。用"畏首畏尾"来形容应举之文和在位之臣,或者用"奴"与"不奴"来区分两种书风、文风[③],虽系旁敲侧击,却也一语中的——顾亭林与傅青主其实都不曾卷人其时的文坛之争。

周作人曾将"五四"文学革命看作"对于八股文化的一个反动"[④]。其实,明清文坛的许多争论,都可从回应"八股文化"的角度

① 焦循:《雕菰集》卷一〇《时文说一》称:"诸子之说根于己,时文之意根于题";刘熙载:《艺概》卷六《经义概》称:"他文犹可杂以百家之学,经义则惟圣道是明。"

② 顾炎武:《日知录》卷一六"程文"则。

③ 参阅顾炎武:《日知录》卷一六"诗文格式"则;傅山:《霜红庵集·杂记三》。

④ 参阅周作人:《中国新文学的源流》(北平人文书店 1932 年版)及其附录《论八股文》。

来解读。回应的方法千差万别,可以是颠覆,可以是补阙,也可以是对于“回应”的回应。八股毕竟是“流行”五六百年的重要文体,几乎所有读书人都曾与之格斗。即便今日常被提及的反八股斗士,也都曾在科举场中厮杀过,故其文集中不难找到对时文截然不同的评价。更何况一旦为人师表,不敢“误人子弟”,总该认真教习时文才是。顾炎武《日知录》中提及“父师交相谯呵”通经好古之少年,惟恐其“不得颛业于帖括,而将为坎坷不利之人”[1]。这种博取功名富贵之心,乃人之常情,没必要“几于不共戴天”——论文时极诋八股的章学诚,留别诸生时谆谆教诲如何积学习文准备举业;康有为上疏请废八股前不久,还在广州万木草堂大讲“八股亦不必废,作者能上下古今,何尝不佳”[2]。在科举制度取消以前,寻找一点不受时文污染的文章高手,只能说是近乎神话。

正如章学诚所说的,“时文之体虽曰卑下,然其文境无所不包,说理、论事、辞命、记叙、纪传、考订,各有得其近似”[3]。久困场屋、终日揣摩时文者,其文必浅陋;可初学者则不妨从中学习起承转合等结构技法,以及如何调偕骈散、沟通理路。清人关于“时文虽无与诗古文,然不解八股, 即理路终不分明”的说法[4],并非无稽之谈。钱基博甚至指实梁启超文章之纵横跌宕,“有袭八股排比之调”、严复文章之文理密察,“有用八股偶比之格”[5]。可见,所谓某某文章蜕自八股、某某文章阑人时文之类的批评,仍须进一步分疏:关键在于如何挣脱时

---

① 顾炎武:《日知录》卷一六“十八房”则。

② 参阅章学诚《清漳书院留别条训》、康有为《万木草堂口说》“文学”节。

③ 章学诚:《论课蒙学文法》。

④ 王士禛《池北偶谈》卷一三“时文诗古文”条称:“予尝见一布衣有诗名者,其诗多有格格不达,以问汪钝翁编修,云:‘此君坐未尝解为时文故耳。’时文虽无与诗古文,然不解八股,即理路终不分明。近见王恽《玉堂嘉话》一条:‘鹿庵先生曰:作文字当从科举中来。不然,而汗漫披猖,是出入不由户也。’亦与此意同。”

⑤ 钱基博:《现代中国文学史》,岳麓书社 1986 年版,第 409 页。

文的束缚,转化时文的眼光和理路,并找到属于自己的文体感觉。前后七子的文必秦汉、唐宋派的以古文为时文、公安派的为制艺辩解,以及桐城义法的由来等等,都涉及到如何面对此明清两代"萃天下之精神,为之一的"[①] 的八股文。

第二节 文必秦汉

焦循提及"有明二百七十年,镂心刻骨于八股",故八股文乃继楚骚、汉赋、唐诗、宋词、元曲后"立一门户",大可值得骄傲。此说根于其"一代有一代之所胜"的文学史观。将八股作为明代的代表性文体,想来非明人所愿意接受。至于称李梦阳、何景明、王世贞、李攀龙的自命复古乃"舍其所胜",反而弄得"寄人篱下"[②],倒是点出前后七子与八股文的微妙关系,以及其为求独立反成附庸的尴尬处境。

自明太祖废胡俗复汉制、立学校兴科举,读书人颇受优遇。可这是以"莫谈国是"为交换条件的,也就是《卧碑》所规定的"天下利病,诸人皆许直言,惟生员不许"。不许问天下利病,只准代圣贤立言——赴考时孔孟程朱,立朝则当今皇上。全段精神俱在时文的举子,得官后很容易一出手便是台阁体。明初虽有宋濂、刘基等崛起于乱世之中,故能自抒胸臆,但很快地便是三杨(杨士奇、杨荣、杨溥)的天下。在内在精神上,八股文与台阁体息息相通,都以努力取消自己的独立声音为基本特征。此等"应制"、"颂圣"之作,标榜"雍容典雅",既可以点缀升平,又易于模仿复制,难怪其风行海内几十年。其后有立朝五十年,因"奖成后学,推挽才隽"而成一代宗师的李东阳。

① 袁宏道:《潇碧堂集》卷一一《郝公琰诗叙》。
② 参阅焦循:《易余龠录》一五及《雕菰集》卷一〇《时文说三》。

尽管王世贞和钱谦益都认定其推许唐诗对前七子很有影响[①]，但其文讲“操纵开阖”且“必有一定之准”[②]，风格仍是安闲平稳，只不过较三杨稍胜一筹。

真正对八股文和台阁体提出挑战的，是李梦阳、何景明为代表的前七子。黄宗羲《明文案序下》有一段关于前后七子的论述，常被后世论者所引用：

> 自空同出，突如以起衰救弊为己任。汝南何大复友而应之，其说大行。夫唐承徐、庾之汩没，故昌黎以六经之文变之；宋承西昆之陷溺，故庐陵以昌黎之文变之；当空同之时，韩、欧之道如日中天，人方企仰之不暇，而空同矫为秦汉之说，凭陵韩、欧，是以旁出唐子窜居正统，适以衰之弊之也。其后王、李嗣兴，持论益甚，招徕天下，靡然而为黄茅白苇之习。曰“古文之法亡于韩”；又曰“不读唐以后书”，则古今之书，去其三分之二矣；又曰“视古修辞宁失诸理”，六经所言唯理，抑亦可以尽去乎？百年人士染公超之雾而死者，大概便其不学耳。

批评明人空疏不学而又好为高论，这点并非黄氏的独创，清初此类议论甚多。在描述前后七子追踪秦汉的主张与实践时，黄氏没能解释何以同是为了“起衰救弊”而复古，唐人、宋人获得成功，而明人则失败。单是一句“招徕天下”不足以罪人，韩愈何曾不是广收门徒号令四方？照黄氏的思路，韩文公复古是挽狂澜于既倒，前面有“八代之衰”垫底；李、何等人则没有这种权利，因其时“韩、欧之道如日中天”。这一判断明显有误，其时真正“如日中天”的是八股文与台阁体。成、弘间多台阁雍容之作，“诗道旁落”，“真诗渐亡”，文章则“陈陈相因”，

① 参阅王世贞：《艺苑卮言》；钱谦益：《列朝诗集小传》“李少师东阳”条。

② 李东阳：《怀麓堂全集文后稿》卷三《春雨堂稿序》。

"千篇一律",正是基于此,清人才称许梦阳之"振起痿痹"[1]。文必秦汉、诗必盛唐之类的主张,固然流弊丛生,但毕竟使得百年来"镂心刻骨"于时文的读书人,知道"四书"外尚有古书,八股外尚有古文。更何况李、何等人奇崛古奥的文风,对于其时过于典雅平熟的流行文体来说,也算一帖苦口的良药。

论文讲"法式",就像学书需从临帖入手一样,本也不无道理;至于"法式"秦汉而不是唐宋,不过举第一义以高自标榜。仔细分疏,前后七子并非只是"独守尺寸",也有不少讲格调求变化、注重才情学识的说法,可世人记得的则是其"文必秦汉"之类大而无当的口号。当初以此风靡天下,独霸文坛,后世则因此大遭讨伐。这与其推倒一切的思路、唯我独尊的意气以及语不惊人死不休的论说风格有关。所谓"西京之后,作者勿论矣"(李梦阳)、所谓"文靡于隋,韩文振之,然古文之法亡于韩"(何景明)、所谓"秦汉以后无文矣"(李攀龙)、所谓"文必西汉,诗必盛唐,大历以后书勿读"(王世贞),全是些"震聋发聩"或曰"大言欺世"的漂亮话。《艺苑卮言》里此类横扫千古因而痛快一时的漂亮话甚多,王氏晚年表示悔此少作;可当初不以此等口吻"是古非今",也就谈不上"声华意气笼盖海内"了。[2]

《明史·文苑传·李攀龙传》中有一段关于后七子成名经过的描述,寥寥二十六字,相当传神,颇能概括明代文坛的风气:

> 诸人多少年,才高气锐,互相标榜,视当世无人,七才子之名,播天下。

"才高气锐"者,代不乏人,只不过难得像明人那么公开地"视当世无人"而已。说到底"视当世无人"也只是幌子,要不该是狂傲不羁、各不依附才是,为何有那么多"靡然成风"?看来"互相标榜"才是

---

[1] 参阅沈德潜:《明诗别裁集》;朱彝尊:《静志居诗话》卷一〇;《四库全书总目》卷一七一"《空同集》"则。

[2] 参阅《列朝诗集小传》丙集;《明史·文苑传·王世贞传》。

关键。文人喜标榜，自古皆然，然而于明为烈。除了各种揣摹时文切磋举业的文社、诗社，还有诸多泛加品题的“七子”、“四杰”之类，都是为了追赶或创造“时尚”。结盟立社与互相标榜均与制造风气有关，故明代文坛多一呼百应、靡然成风的怪事。看看他们如何共举义旗自立门户，后来又如何互相排挤削名除籍（最典型的是王世贞削谢榛名于七子之列），不难明白文学口号背后的权力意志，也容易理解为什么明人那么喜欢走极端。郭绍虞称李梦阳开启盛气凌人压倒一切的批评风气，“颇带一些法西斯式作风”，其流弊使得“一部明代文学史，殆全是文人分门立户标榜攻击的历史”[①]，虽略为言重了些，但不无道理。

这是个文学口号远比其创作实践显赫的时代，沸沸扬扬的家法之争、门派之别，掩盖了作家的个人风格及其艰苦的艺术追求。黄宗羲撰《明文案序上》，感叹有明一代文章，有名篇而无名家；其实更大的灾难在于文坛上旗帜鲜明，后人远远望去，只见“派”而不见“人”。

前后七子的拟古，应该说各具面目，黄宗羲和钱谦益都有若干精采的分疏；可作为一个流派，后人只注意其尺尺寸寸固守秦汉规矩，以及割缀古语、剽窃声句、聱牙戟口、以艰深文浅陋等等。这与当事人初揭义旗时的理想相差十万八千里——即便夹杂个人意气，梦阳等人毕竟是作为八股文和台阁体的革命者而登上文坛的，为何落到这般境地？

回到黄宗羲涉及而不曾直接面对的问题：为什么同是复古，唐宋人成功而明人却失败？法与变、古与今、理与情，这些都是文学史上永恒的话题，无所谓绝对的是与非。前后七子之所以创作成绩不大，与个人才情固然有关，但更重要的是其模拟秦汉、以及模拟时只袭声

① 参阅郭绍虞：《中国文学批评史》，上海古籍出版社 1979 年版，第 349 页；《照隅室古典文学论集》上编，上海古籍出版社 1983 年版，第 513 页。

口不问学说的文学取径。

八股文和台阁体的最大弊病不在平熟呆板，而在没有自己的声音。摘下"代圣贤立言"的面具，这固然很好；可倘若找不到自己的声音，文章照样还是"言之无物"。

嘲笑韩愈文以载道，或者批评宋儒以理为诗，这都不成问题。可动辄诋人"宋学"的李梦阳们，哪来的思想资源？模仿秦汉之文，而又不愿涉及诸子百家丰富且深邃的思想学说，所谓"复古"便只剩下雕琢词句了。李攀龙《赠王序》谓"视古修词，宁失诸理"；王世贞《赠李序》则曰"六经固理数，已尽，不复措语矣"。袁宗道于是追问：既"强赖古人无理"，又"不许今人有理"，何以立说？[①] 在公安派看来，先秦诸子文章之所以光照万世，后人废他不得，就因为其"见从己出，不曾依傍半个古人，所以他顶天立地"。

撇开各家各派自得之理，只揣摩其古奥词句，探其病源，"不在模拟而在无识"。因"无识"，故只能"募缘残溺，盗窃遗矢"、"顺口接屁，倚势欺良"。[②]

公安派以扫荡"复古妖氛"而崛起，其立论不免矫枉过正，且带意气之争。不过批评前后七子将"学问"与"言语"分离因而无法自立，却是击中要害。不要说韩愈的"文起八代之衰"是和"道济天下之溺"结合在一起，即便公安派之与王学左派挂钩，也是前后七子所望尘莫及的。将一个文学运动限制在"法式"层面，并与思想、学说完全隔绝，其命运可想而知。不读唐以后书，已经眼界相当狭隘，再加上读书不求义理，更难避思想浅陋之讥。论者之所以批评拟古诸君"不学"，针对的并非具体人事（如王世贞其实读书甚多），而是这种文学主张所必然带来的流弊。

---

① 袁宗道：《白苏斋类稿》卷二〇《论文下》。

② 参阅袁宏道：《与张幼于》；袁宗道：《论文下》。

拟古诸君眼界之窄与见识之浅，除了源于其对经史价值的误解，更因其对当代文化及新文体的漠视。韩柳古文的成就，与其借鉴唐代小说笔法有关；而前后七子生当小说艺术已经相当成熟的明代，却对其毫无兴趣，实在令人遗憾。李贽及公安派诸君思想通达，趣味广泛，也表现在其对待小说、戏曲、歌谣等“不登大雅之堂”文体的强烈兴趣上。

至于同样推崇秦汉文章，前后七子取法其上，为何反不及唐宋派诸君？这是个相当有趣的问题。唐顺之对此有个大致合理的解释：

> 汉以前之文，未尝无法，而未尝有法，法寓于无法之中，故其为法也，密而不可窥。[1]

后人都说秦汉文章好，可妙在何处说不清，就因为秦汉之文原无规矩绳墨可言，出入神化，难以揣摩。硬要从中找出可以直接模仿的“法”来，很可能就是“抉裂以为体，饾饤以为词”。韩柳欧苏创立开阖起伏、经纬抑扬之法，使得后人有章可循，故易于模仿。明末艾南英将秦汉之文比喻为远隔大海的蓬山绝岛，而韩、欧则是到达绝岛的舟楫。渡海而不借舟楫，高则高矣，就怕难以如愿。

之所以直接模仿秦汉文难得成功，在艾氏看来，主要是“秦汉去今远矣，其名物、器数、职官、地里、方言、里俗，皆与今殊”[2]，依样画葫芦，再好也只是假古董。其实名物器数倒在其次，方言俚俗的韵味尤其难以领略。古今语言变迁，千载之下，追踪并模拟六经左史的口吻声调，谈何容易！对于明人来说，唐宋文不若秦汉文隔阂，故还能于抑扬顿挫种种神情上揣摩。这就决定了直接模拟秦汉文者，仅成貌似，反而是取径唐宋上追秦汉，还能得几分神韵。

---

① 唐顺之：《荆川先生文集》卷一〇《董中峰侍郎文集序》。
② 艾南英：《天佣子全集》卷五《答陈人中论文书》。

第三节 独抒性灵

前后七子剽袭秦汉以至艰深钩棘不可卒读，自身文学成就不高，但却由此引出许多有趣的话题。比如，唐宋派与公安派的文学主张，都是对于"文必秦汉"的反动。只是前者与清代桐城派大有渊源，留待下章论述；这里先从更具挑战性的公安、竟陵说起。

谈论公安三袁的文学主张，不能不涉及其精神先驱李贽。尽管焦竑之反拟古、徐渭之主独创、汤显祖之重灵性，都对三袁的文学观念有影响；但三袁终生师事的唯有李卓吾。中郎初识卓吾在万历十九年(1591年)，时年方二十四，正奔波举业，尚未有独立思想。第二年登进士第，第三年共伯修、小修至龙湖求师问学。兄弟三人中受卓吾影响最深的当属中郎，小修为其兄长所撰行状，对此有过准确且精采的描述：

> 先生既见龙湖，始知一向掇拾陈言，株守俗见，死于古人语下，一段精光不得披露。至是浩浩焉如鸿毛之遇顺风，巨鱼之纵大壑。能为心师，不师于心；能转古人，不为古转。发为语言，一一从胸襟流出，盖天盖地，如像截急流，雷开蛰户，浸浸乎其未有涯也。[①]

中郎本人也有不少关于卓吾的诗文书信，《锦帆集》中《与李宏甫书》最见性情："幸床头有《焚书》一部，愁可以破颜，病可以健脾，昏可以醒眼，甚得力。"

卓吾思想启悟中郎处甚多，其中关系文学批评最深的，自然是"童心说"，以及由此开发出来的对于"发于情性，出乎自然"的"天下

① 袁中道：《珂雪斋文集》卷九《吏部验封司郎中中郎先生行状》。

之至文"的追求。自王阳明提倡个人良知,动摇程朱理学的正统地位;泰州学派攻击道学圣教,更开启了怀疑反叛的思潮。将其时的思想反叛和文学革新挂钩,最重要的文献便是李贽的《童心说》。针对世上通行的"以假人言假言,而事假事、文假文",李贽标榜"绝假纯真"的"童心":

> 天下之至文,未有不出于童心焉者也。苟童心常存,则道理不行,闻见不立,无时不文,无人不文,无一样创制体格文字而非文者。诗何必古选,文何必先秦!降而为六朝,变而为近体,又变而为传奇,变而为院本,为杂剧,为《西厢记》,为《水浒传》,为今之举子业,大贤言,圣人之道,皆古今至文,不可得而时势先后论也。[①]

李贽对其时尚气壮如牛的赝古之士大不以为然,断言那些"依于理道合乎法度"者,"皆不可以语于天下之至文也"。批评拟古,非自李贽始;李贽的重要性在于提出作文可以不讲"结构之密,偶对之切",而只管"夺他人之酒杯,浇自己之垒块,诉心中之不平,感数奇于千载"[②]。强调自家心境与性情,追求胸有郁积一吐为快,再加上文体代变的眼光,这些都直接启迪了公安派的"性灵说"。

公安三袁,名声最大的自然是老二中郎。不过老大伯修从"时有古今,语言亦有古今"的角度论证前后七子拟古之荒谬,提倡"有一派学问,则酿出一种意见,有一种意见,则创出一般言语"[③],对公安开派有创始之功。老三小修在世时间最长,眼见中郎发抒性灵之说风靡海内且出现流弊,一方面重申乃兄论文主旨,另一方面强调"天下无百年不变之文章"[④],以"末流"与"作始"的相因相革,论证文学革

---

① 李贽:《焚书》卷三《童心说》。
② 李贽:《焚书》卷三《杂说》。
③ 袁宗道:《白苏斋类稿》卷二〇《论文上》、《论文下》。
④ 袁中道:《珂雪斋文集》卷一《花雪赋引》。

新的必要性与可能性,等于为公安文论作历史定位。得此殿后,中郎学说方才发扬光大。

中郎论文,也是从反驳复古之说起步的。讥笑"袭古人语言之迹而冒以为古"者,为"处严冬而袭夏之葛者也",那是因为中郎心目中有个"代有升降,而法不相沿,各极其变,各穷其趣"的文学史观。其时嘲讽拟古的不只中郎一家,中郎特出之处在于嬉笑怒骂的同时,提出建设性的文学主张:"信腕信口,皆成律度";"独抒性灵,不拘格套"①。这两句话几乎成了公安派的"注册商标",此外的千言万语,都不过是其引申发挥。论及文学与时代时强调"变",论及社会与个人时主张"真",论及学问与自然时突出"韵"与"趣"。前两说受卓吾影响很深,只不过态度更坚决、表述更精采而已。关于"韵"与"趣"的陈说,方才显出作为文学家的袁宏道的独特思考。

摆脱拟古、冲破束缚以后的文学,该往何处去?单是一句"真人"与"真文",不足以服人,也不足以标示路向。拈出既是生活态度、又是文学风格的"韵"与"趣",终于使得公安派的文学革命具备某种方向感。即在追求生活的艺术化的同时,寻求艺术的生活化——理想的榜样便是陶渊明与苏东坡。晋人的玄远、宋人的潇洒,再加上一点代代相传的名士风流,便成了袁宏道等人追求的"闲适"。世上最难得的莫过于"韵"与"趣",学道固然不能无韵,为文也不能无趣。可"韵"与"趣"非烧香拜佛或冥思苦想所能强求,就因为其"得之自然者深,得之学问者浅"②。以"无心"、"自在"来解说韵与趣,尚留卓吾印记。不过,这种旷逸任达、率性而行的生活态度与文学风格,已经逐渐从叛逆转为适世。也只有这样,公安派才可能从理论转为创作、从高文转为小品。

---

① 袁宏道:《瓶花斋集》卷六《雪涛阁集序》、《锦帆集》卷二《叙小修诗》。

② 袁宏道:《解脱集》卷三《叙陈正甫会心集》、《未编稿》卷二《寿存斋张公七十序》。

钱谦益论及袁宏道的文学贡献时称:“中郎之论出,王、李之云雾一扫,天下之文人才士始知疏瀹心灵,搜剔慧性,以荡涤摹拟涂泽之病,其功伟矣。”钱氏着眼于文学思潮,而且是选诗而非衡文,故只强调中郎“荡涤摹拟”之功。中郎文远胜于诗,如从中国散文发展立论,中郎小品之“韵”与“趣”更值得仔细评说。钱氏算是第一个对公安文学作出公正评价的史家,指陈流弊时也相当严厉:“机锋侧出,矫枉过正,于是狂瞽交扇,鄙俚公行,雅故灭裂,风华扫地。竟陵代起,以凄清幽独矫之,而海内之风气复大变。”[①] 除了对文学雅俗之评价颇有偏差外,钱氏的立说高屋建瓴,至今仍大致可信。

矫枉过正以至流弊丛生,既是革命者很难避免的陷阱,也与中郎之喜欢惊世骇俗、甚至游戏笔墨有关。《与张幼于》中有一段自述,言及其“立言亦自有矫枉之过”:

> 世人喜唐,仆则曰唐无诗;世人喜秦、汉,仆则曰秦、汉无文;世人卑宋黜元,仆则曰诗文在宋、元诸大家。

如此“信口而谈”,效果极佳,也能震撼一时,可此等“机锋”容易模仿,很快地满街都是类似的“警句”。小修抱怨世人误解中郎“以意役法”的革命意义,不从“极其韵致穷其变化”,因而一洗格套陋习着眼,而只是“取先生少时偶尔率易之语,效颦学步”。作为补救,小修提出“学其发抒性灵,而力塞后来俚易之习”[②]。可“兼重格调”云云,只是表明公安派自我调整的意愿,实不足以成为一面新的文学旗帜。这才给竟陵派另立门户,标举“凄清幽独”留下余地。

竟陵人钟惺、谭元春以评选《诗归》而驰名天下,其影响主要在诗而不在文。不过,钟、谭两篇《诗归序》在强调发掘古人之“幽情单绪”的同时,左右开弓,既批拟古派的滞熟,也骂公安派的轻浮,可作为一

① 钱谦益:《列朝诗集小传》丁集中“袁稽勋宏道”条。
② 袁中道:《珂雪斋文集》卷二《阮集之诗序》、卷三《袁中郎先生全集序》。

时文学风气转变的表征。其中钟氏的说法更为直接：

> 今非无学古者，大要取古人之极肤极狭极熟便于口手者，以为古人在是。便捷者矫之，必于古人外自为一人之诗以为异，要其异又皆同乎古人之险且僻者，不则其俚者也。则何以服学古者之心！[1]

明知"因袭有因袭之流弊，矫枉有矫枉之流弊"，钟、谭想用读书养气期在必厚来寻求超越[2]。如此立说没有什么不妥，可就是缺乏理论上的洞见与锋芒。再加上限于学识与才情，竟陵派诗文过求幽独而成僻涩，为立孤峭而坠魔障。其文学史上的作用，主要是为公安派领导的文学潮流划上句号。后人论及晚明文学时，常将公安、竟陵连在一起褒贬，除了后者也讲性灵外，更重要的是其理论与创作均未能真正独立，基本上是在为前者"补阙纠偏"。

第四节　晚 明 小 品

明代文坛或标举唐宋，或追踪秦汉，六经子史、韩柳欧苏，轮番上阵领风骚。可真正使得明代文章独具面目的，不是"文起八代之衰"的韩文公，而是天才纵横的东坡居士。尽管袁中道也说"苏长公之才，实胜韩柳，而不及韩柳者，发泄太尽故也"[3]，可实际上没有谁比公安派更倚重苏轼的文章了。

可以这么说，公安三袁"信腕信口皆成律度"的主张之得以推广，很大程度得益于东坡文章的独特魅力。

东坡诗文受宠，早在三袁崛起之前。不过此前的推崇东坡，主要

---

① 钟惺：《隐秀轩文昃集》之《诗归序》。
② 参阅《隐秀轩文徉集》之《与王稚恭兄弟》和《谭友夏合集》卷八《诗归序》。
③ 袁中道：《珂雪斋文集》卷二《淡成集序》。

在其疏宕犀利的策论大有益于时文。所谓“苏文熟，吃羊肉”，陆游《老学庵笔记》已有记载；明清类似说法更多，最有名的是王世贞辑录《苏长公外纪》时所撰之序：

> 今天下以四姓目文章大家，独苏公之作最为便爽，而其所撰论策之类，于时为最近，故操觚之士，鲜不习苏公文者。

明人评点苏文且公诸于世者数以百计，就因为“苏氏家法”便于揣摩，考场上“以古文为时文”，容易出奇制胜。

明人眼中东坡之由“以绝人之资，剁心经术”，转为“肆笔而书，无非道妙神奇”[1]，李贽起了很大作用。万历二十八年(1600年)，卓吾依据其“快心却疾”之立意，“批削旁注”《坡仙集》[2]。此书问世当即风行海内，尤其是其兼收书柬、志林、杂作等以显示东坡人格魅力的思路，一改时人对苏文的理解。加上此后公安性灵说的渲染，东坡形象日渐潇洒脱俗，文章也随之更加亲切自然。小修《答蔡观察元履》中对“率尔无意之作”的强调，可作为明人心目中东坡形象及文章转变的关键来把握：

> 今东坡之可爱者，多其小文小说，其高文大册，人固不深爱也。使尽去之而独存其高文大册，岂复有坡公哉？

日后风气转移，钟惺批评这种专录“小牍小文”而摒弃“论策奏议”的选家，乃是“不察其本末”；可当初李贽、三袁之所以如此阅读，与其说是为了全面评价苏轼，不如说是为了张扬自己的文学主张，这才能理解为何小修笔锋一转，讨论起游记、小札、戏墨、尺牍乃至“片语只字”能否入文集来[3]。正是在李贽、三袁的鼓噪下，高人韵士的欣赏趣味，迅速从“高文大册”转为“小文小说”。

此类颇具风韵的“小文”，何人何时最早将其定义为“小品”，尚待

---

① 参阅焦竑：《澹园续集》卷一《刻两苏经解序》、《澹园集》卷一四《刻苏长公集序》。

② 李贽：《续焚书》卷一《与袁石浦书》。

③ 参阅袁中道：《答蔡观察元履》；钟惺：《东坡文选序》。

考定。不过由李贽评选苏文所引发的“小品热”,除催生出一大批以小品命名的文集(著作如朱国祯:《涌幢小品》、陈继儒:《晚香堂小品》、王思任:《文饭小品》,编选如陆云龙:《皇明十六家小品》、卫泳:《古文小品冰雪携》),更重要的是改变了时人的文体等级观念:不再追求代圣贤立言因而“庄严整栗”的大典,而宁愿欣赏并创作更能体现一己性情因而“短而隽异”的小品。这种对正统文学观念的反叛,既体现在将边缘性文类(如游记)推向中心,也体现在打破原有的文类划分(如尺牍之无所不能)。只有到了这种境地,所谓“独抒性灵,不拘格套”才可能真正实现。

如果品评隽永的“小文”,不妨从先秦说起;可谈论作为一场文体革命的“小品”,应该限制在晚明(讨论的作品不妨延续到清初)。晚明小品的韵味很容易把握,但晚明小品的特征很难描述。作家们向往挥洒自如,不屑于遵守原有的文类规则,甚至有意穿梭于不同文类之间。这种追求法外法、味外味、韵外韵的小品,一旦坐实为某体某文,难免“一说便俗”之讥。这里只是选择几个特殊角度,略加评说。

晚明小品中,最为后人称道的是山水游记。首先是钟情于山水、乐而忘返;落笔为文不过是事后追忆,或曰“卧游”。“山水”对于远离朝廷的小品作家来说,绝不仅仅是“描写对象”,而是安身立命之处,寄托了其人格理想与审美趣味。隐于山水、游于山水、融于山水——没有山水也就没有公安、竟陵的性灵与小品。在晚明诗文中,“朝市”与“山水”构成两种不同的生活理想,讲“情”讲“韵”讲“趣”者,毫无疑问只能选择后者。“世路中人,或图功名,或治生产,尽自正经,争奈天地间好风月、好山水、好书籍,了不相涉,岂非枉却一生。”不管出于何种动机,这批隐士或准隐士都必须相信,江村散步“绝胜长安骑马冲泥”[①]。不讲仕途经济,自有清风明月读书声。读书洗凡尘,黄山

① 参阅陆绍珩:《醉古堂剑扫》;屠隆:《在京与友人书》。

谷早就有言在先；袁中道强调的是："吴越山水，可以涤浣俗肠。"这就难怪乃兄不惜以生命殉山水："恋躯惜命，何用游山？且而与其死于床笫，孰若死于一片冷石也？"[①] 如此痴迷沉醉，方能领略山水之性情，也才能写出山水之风韵。

山水情韵离不开名士风流，不知不觉间山水一转而为情人，也就是黄贞父《姚元素黄山记引》所说的，"我辈看名山，如看美人"。以中郎为例，写西湖则"山色如娥，花光如颊，温风如酒，波纹如绫，才一举头，已不觉目酣神醉。此时欲下一语描写不得，大约如东阿王梦中初遇洛神时也"；写虎丘则"如冶女艳妆，掩映帘箔"；写满井则"鲜妍明媚，如倩女之靧面，而髻鬟之始掠也"。以美女喻山水，好处是情景交融，缺点是容易流于轻佻。林纾斥其拂西施履迹而"魂销心死"的《灵岩》为"以香奁之体为古文"，除了"载道"苦心可以不论外，确实说到了此类小品的特征。[②]

张岱跋《寓山注》，极赞赏作者笔墨之妙与闻见之真，甚至拉出三位写山水的圣手来垫底：

> 古人记山水手，太上郦道元，其次柳子厚，近时则袁中郎。读注中遒劲苍老，以郦为骨；深远冶淡，以柳为肤；灵巧俊快，以袁为修目灿眉。立起三人，奔走腕下。近来此事，不得不推重主人。

祁彪佳的《寓山注》述其卜居筑屋、以及为桥为榭为径为峰之经过，确是一组好文章。但要说让三圣手"奔走腕下"，祁其实远不如张——焉知张岱不是借此表明自家之文学野心？

将中郎定为古今善写山水三人之一，固然没错，但晚明善写山水

---

① 袁中道：《珂雪斋近集》卷一《东游日记》；袁宏道：《潇碧堂集》卷一三《开先寺至黄岩寺观瀑记》。

② 参阅袁宏道《初至西湖记》、《满井游记》、《灵岩》以及林纾的《春觉斋论文·忌轻儇》。

的小品作家实在多多。中郎游西湖诸文自是隽永，伯修《西山五记》和小修《游西山十记》笔下的北地风光，一点也不比江南山水逊色。三袁游记“分题合咏”的结构方式，明显来自柳宗元的《永州八记》。是“小品”、又能成“长篇”，这种“系列游记”，在晚明非常流行，几乎每个名家的文集里都能找到，而且大都表现不俗。作为变体，《寓山注》加进了居室亭榭，《帝京景物略》则突出岁时风物；可“纪游”的叙述角度，以及鉴赏山水名胜的眼光，使得其整体看是园林、方志著作，分开读却是一则则“短而隽异”的小品。

以文章论，晚明的山水游记大多可观，人物传记则参差不齐。这与史官作传源远流长，不大容易有所突破有关。值得注意的是各种各样的“畸人传”，明显渗入笑话和小说笔法，因而大有可观。借自传抒写胸襟，或者为圬者种树之流立传，陶渊明、柳宗元均有例在先。若钟惺《白云先生传》以“自隐于诗”开篇，以“自今入市门，见卖菜佣皆物色之，恐有如白云先生其人者”结尾，虽也有味，但嫌过于沉重，不如中郎等人所作空灵。中郎《拙效传》以狡者得祸而拙者无过立意，近乎庄子寓言；可具体描述则类似笑话，如写四仆之一戚之拙：“戚曾刈薪，跪而缚之，力过绳断，拳及其胸，闷绝仆地，半日始苏。”引人笑话，使原先庄严得近乎僵硬的传记文体顿时改观，变得笑容可掬起来。不再是录行状，而是写性格，“传记”与“传奇”因而相差无几。当然，这与所传之人非“达官贵人”有关。

晚明文人喜欢为市井隐逸、风尘侠女、黄冠缁衣立传，并非为了补正史之阙，而是标榜一种不同于“世路中人”的生活理想。着意强调其“痴”其“愚”其“迂”其“癖”，目的是为了与世人之“假”形成鲜明的对照。小修《回君传》中传主之嗜酒，乃“耳目一，心志专，自酒以外，更无所知”，这远比世人之“杯虽在手而意别有营”更得人生真谛。表面上是借人物之“有瑜有瑕”，写出真正的人生百态，以“实录”精神取胜。其实小品所要表彰的，正是其“瑕”；以世人心目

中的“瑕”为“瑜”，仍是传奇手法。张岱《家传》之《附传》中有一句话，可移用来概括晚明小品之写人：“言其瑜则未必传，言其瑕则的的乎其可传也。”

这里的“瑕”，主要是指异于常人的“痴”与“癖”。而为“癖”平反，恰好是公安诸君的一大心愿。张岱《祁止祥癖》中的名言“人无癖不可与交，以其无深情也；人无疵不可与交，以其无真气也”，其立意来自中郎如下一段话：

> 嵇康之锻也，武子之马也，陆羽之茶也，米颠之石也，倪云林之洁也，皆以僻而寄其磊傀俊逸之气者也。余观世上语言无味面目可憎之人，皆无癖之人耳。若真有所癖，将沉缅酣溺，性命死生以之，何暇及钱奴宦贾之事？①

认定有“癖”者往往有“韵”有“趣”，“玩物丧志”的背后是保持一己之真性情。晚明文人的反叛性格，主要体现在蔑视正统，自居“畸人”（徐文长）、“赘人”（陈眉公）、“愚公”（虞长孺）与“病居士”（张大复）；落笔为文，便是这般无关载道方近风雅的“畸人传”。

最能体现晚明文人直抒性灵的文体，还属尺牍、序跋与杂记。这些都是古已有之的文体，只不过晚明文人兴之所至，随意挥洒，将其发挥到淋漓尽致的境地。苏黄的尺牍、序跋历来被奉为不可企及的神品，晚明小品步趋其后，因有意为文而略少天趣。但文无定格，随物赋形，或记事、或言理、或抒怀，大都能做到公安派所标榜的“从自己胸臆流出”。此类文章，无视文体的规定性，纵横驰骋，变化莫测，情之所至，自能感人。借用中郎《叙小修诗》中一段话来描述：

> 有时情与境会，顷刻千言，如水东注，令人夺魄。其间有佳处，亦有疵处，佳处自不待言，即疵处亦多本色独造语。

晚明文人求做真人，推崇“本色独造”，为人为文均不避“疵处”，故其

---

① 袁宏道：《瓶史》第一〇《好事》。

尺牍多率直而少幽深，其序跋多新奇而少板滞，大率以性情真挚、文字流走取胜。

所谓“率真则性灵现，性灵现则趣生”，照陆云龙的说法，“趣近于谐”。中郎之被人褒贬，其实在“谐”而不在“趣”[①]。中郎虽有引笑话入传记的尝试，而且也不乏俚率与游戏之作；可要说嬉笑怒骂皆成文章，当让越人王思任。思任号谑庵，“聪明绝世，出言灵巧，与人谐谑，矢口放言，略无忌惮”[②]。其《题李卓吾先生小像赞》，无意中显示其师承：“西方菩提，东方滑稽”、“是非颠倒，骂笑以嘻”。晚年刻《悔谑》据说是以志己过，谁知满口柴胡，谑毒益甚。《弈律》虽系游戏文章，但很见其风格与才情。拒绝马士英入浙，以小品笔调“上疏”，竟喊出传诵一时的“吾越乃报仇雪耻之国，非藏垢纳污之区也”。以诙谐之笔写浩然正气，也是晚明文学一绝。

第五节　从山人到遗民

公安派提倡独抒性灵，不拘格套，应该是与“未作破题，文章由我；既作破题，我由文章”[③] 的八股截然对立才是，可恰恰是李贽和公安三袁，为制艺讲了不少好话，甚至暗示其可能成为有明一代文章的代表。这种表面上的矛盾，或许隐藏着晚明小品发达的某些秘密。

李贽《焚书》卷三有一篇《时文后序》，以名臣辈出文章灿然来为国家以之取士的时文辩解，与平日的叛逆口吻大相径庭。细细玩味，

① 关于“趣近于谐”的说法，参见陆云龙：《叙袁中郎先生小品》；沈德潜：《明诗别裁》卷一〇称“公安兄弟意矫王、李之弊，而入于俳谐”；李慈铭：《越缦堂读书记》（咸丰辛酉九月初七）则称其“几同谐谑”而时有“幽隽之语”。

② 张岱：《琅嬛文集》卷四《王谑庵先生传》。

③ 刘熙载：《艺概》卷六《经义概》。

卓吾强调的是千古文章不同制，反对世人以时势先后定文体高低。这与《童心说》中主张《水浒传》与"今之举子业"皆可能成为"古今至文"一样，都是注重文体之变以及役法而不役于法的"童心"。为了突出"童心"，李贽故意贬低文体的重要性；专与时论作对，李贽又故意捧不登大雅之堂的"时文"，而冷落人人叫好的秦汉"古文"。

袁宏道力主代有升降而法不相沿，从这个角度来肯定属于明人的民歌和八股，这与李贽的思路很接近。可中郎还有别的发挥，比如：称"诗与举子业，异调同机者也"；举子为求功名而钻研时文，"不为新奇不可得"；二百年来士子"伸其独往者仅有此文"，故千百年后时文或许反而不朽[①]。"时文不朽"的预测大概只能落空了，有意思的是其求新、求变、求真，以及自出手眼、"伸其独往'的文学追求。

不过，也不该忘记中郎少年科举得意、中年主试陕西的经历。或许正是这一点，使得他对八股文之是否束缚才情，与蒲松龄、吴敬梓的理解大不同。小修曾为其兄作行状，其中述及求学一段，后被《明史·文苑传》和《公安县志》所吸纳：

> 总角，工为时义，塾师大奇之。入乡校，年方十五六，即结文社于城南，自为社长。社友年三十以下者，皆师之，奉其约束，不敢犯。时于举业外，为声歌古文词，已有集成帙矣。

明代的文社与诗社不同，后者主要流连诗酒，前者则是切磋举业。别人一旦跃过龙门便不再谈论制艺，中郎却仍耿耿于怀。晚年撰《张茂才时艺小引》，虽说过读坊刻时文"辄昏昏然如醒者之在枕也"，但并非表示鄙薄，而是强调时文趣味随时变迁。这种趋新求变，在中郎看来，正是时文的魅力所在。

借"时文"之"时"大作文章，以八股之"趋时"来对抗"卑今之士"的"拟古"，既是一种策略，也与袁中郎喜欢颠倒时论的言说风格有

---

① 参阅袁宏道《郝公琰诗叙》、《叙竹林集》、《诸大家时文序》等文。

关。机锋侧出，信口雌黄，现场效果极佳，只可惜流弊丛生——最直接的影响，便是使得后人怀疑其立说的真诚。至于其关于时文的"发言"，大致可信。只是单从"独抒性灵"之类的文学口号，不足以解读这一奇特的姿态。换一个角度，从公安诸君对出版与流行文化的关注，或许更能说明问题。

明代没有书籍审批制度，只要有钱，可以随意私刻，而且刻工低廉，纸墨易得，出版业空前繁荣。所谓"数十年读书人，能中一榜，必有一部刻稿；屠沽小儿，身衣饱暖，殁时必有一篇墓志"，固然使得"祸及枣梨"成为文人尤其是官吏的通病，可书籍的流通对于普及文化功不可没。[①] 更重要的是，文人与书商的结合，对改变明代文学走向起很大作用。

《四库全书总目提要》批评隆庆、万历以降，士人或清谈诞放，或绮语浮华，接下来便是："著书既易，人竞操觚，小品日增，卮言叠煽。"[②] 这段话无意中点出小品发达与书业繁荣的关系。证以卓吾评选《坡仙集》之畅销、各种小品专集和丛书之泛滥，以及中郎身前身后之著作纠纷，可见此言不谬。没有书商的推波助澜，晚明小品不可能如此迅速占领大江南北，并形成一时的文学风尚。

同样大大得益于出版业的，还有小说、戏曲和时文。明代官刻不必计较成本，自然注重经史等所谓的"正经书"；坊刻必须追求商业利益，读者面广销售量大的小说戏曲因而成了主角。还有一种畅销书不该遗漏，那便是八股文。每年都有那么多寻求功名的读书人苦攻时文，很难设想精明的书商会放弃这一市场。坊刻举业书，至嘉靖、隆庆、万历而极盛，甚至出现"书坊非举业不刊，市肆非举业不售，士

---

① 参阅清人蔡澄：《鸡窗丛话》；近人叶德辉：《书林清话》卷七《明时刻书工价之廉》（中华书局1987年版）。

② 《四库全书总目》卷一三二"《续说郛》"则。

子非举业不览”的局面[1]。顾炎武曾论及坊间程墨、房稿、行卷、社稿四类举业书的刊刻，其中尤以十八房进士之作的“房稿”最为畅销：

> 至一科房稿之刻，有数百部，皆出于苏杭，而中原北方之贾人，市买以去。天下之人，惟知此物可以取科名，享富贵，此之谓学问，此之谓士人，而他书一切不观。[2]

吴敬梓《儒林外史》第十三、十八回中“操选政”者之风光以及“选业”之发达，可为顾说作一形象化的注脚。

泛滥于市肆、流行于民间的时文、小说与戏曲，同为赝古之士所不耻。而在与出版业大有关联的李贽以及公安三袁看来，这些“不古”而且“流行”的文体，充满生机与活力。晚明小品从立意到体制，都与时文、小说、戏曲有很大差别，但同样“不古”且“流行”。

这与晚明小品的制作者与欣赏者多为“山人”有关。山人古已有之，何以明季特盛？最直接的解释是明中叶以后商品经济发展，江南城市日渐繁荣，加上富商巨贾之附庸风雅，使落第举子、失意文人得以凭借诗文书画的一技之长谋生。与其从“冠带”与“布衣”的外在身份，不如从“世俗”与“风雅”的生活趣味来理解山人的追求。实际上，自称或被目为“山人”者，身份、地位相当复杂，只有求“雅”的心态相通。明代最有名的山人陈继儒，其《太平清话》中有一段关于理想生活方式的描述，很能代表这批人的趣味：

> 凡焚香、试茶、洗砚、鼓琴、校书、候月、听雨、浇花、高卧、勘方、经行、负暄、钓鱼、对画、漱泉、支杖、礼佛、尝酒、晏坐、翻经、看山、临帖、刻竹、喂鹤，右皆一人独享之乐。

这种“优雅”与“闲适”，不只需要时间和金钱，还需要很高的文化修养。话也可以反过来说，山人固然高雅，可不入仕途、不事农桑，哪来

---

① 参阅明人李濂：《纸说》；张秀民：《中国印刷史》，上海人民出版社 1989 年版，第 471 页。

② 顾炎武：《日知录》卷一六“十八房”则。

的生活资料？还以陈眉公为例,《岩栖幽事》自述其不能像古隐者那样躬耕渔樵,“乃可能者唯嘿处淡饭,著述而已”。以书画著述为生,不见得就比拚搏科场猎取功名低贱。只是相对于有固定收入的士大夫,山人更需要互相标榜和自我宣传,故而其“高雅”不免略带夸张。后世将其刺取清言、掉弄机锋骂为“亡国之音”,实在言重了;不知道这种邀誉扬名,乃是其依赖于文化市场的生存方式决定的。

明代山人很少真的长居山中,而是“大隐隐于市”。山人中有卖文为生,傲然独立的;也有奔走权势,巧相逢迎的,本不可一概而论。可自从蒋士铨《临川梦》嘲笑“翩然一只云间鹤,飞去飞来宰相衙”、《四库全书总目提要》卷一八〇讥刺“下则厕食客之班,上则饰隐君之号”,山人的独立人格受到普遍的质疑。山人并非不食周粟的伯夷、叔齐,焉能与官府断绝来往？至于说“形同商贾”,那正是山人借以摆脱正统意识形态的动力。这些不官不商的读书人,成了明末出版界主要的生产者与消费者,尤其是其喜欢山水田园、多识草木虫鱼、关注民风民俗、寄情琴棋书画、欣赏小说戏曲的知识结构与审美趣味,对晚明的思想文化乃至文学艺术产生了巨大的影响。

明代山人的声名远扬,与书业繁荣密切相关。出版追求时尚,山人自然不能置身度外。“时尚”制作的成功,意味着山人“孤芳自赏”形象的破灭。“小品”与“山人”,在明末的文化市场上迅速崛起,可无数次的模仿也使得其生命力迅速衰退。袁宏道已经预感到对“新奇”的模仿之可怕:“近日有一种新奇套子,似新实腐,恐一落此套,则尤可厌恶之甚。”[1] 效颦者的大量涌现,使得盛极一时的晚明小品潜藏着深刻的危机。早年的“芽甲一新,精采八面”[2],已经变成一种“新奇套子”,难怪后人批评其强作清言,好逞小慧。

① 袁宏道:《瓶花斋集》卷一〇《答李元善》。
② 陈继儒:《文娱录叙》。

明清易代，读书人的生活方式发生巨大的转折，于天崩地裂之际焚香鼓琴，或者钓鱼喂鹤，已经不大可能了。即便勉强为之，也都没了当初的那份闲情。“山人”已逝，“小品”的味道自然也不能不变，其中遗民心事对明清之际文章风格的调整，起了决定性的作用。不见得都参与抗清，但就那么一点“故国之思”，也使得落笔为文时，意绪苍凉。还是小品，还有奇情异采，还能议论风生，可风格已经由空灵一转而为沉郁。真应了老话所说的国家不幸诗家幸，这种易代之际地老天荒的感觉，使得晚明小品焕发出最后的光辉。

明亡后隐居不仕、自号“朱衣道人”的傅山，还在写洁癖写豪饮、写老道写怪厨，可笔锋一转，写起“先我赴义死”的《汾二子传》来，笔带调侃，但已无轻佻之气。明亡后弃家为僧、释名木拂的叶绍袁，在其记隐居山中三年生活的《甲行日注》中，写尽遗民黍离麦秀的感慨，其文字之简洁清丽与心境之苍凉，让晚明日记有了压卷之作。明亡后浪迹江湖、曾直接参与抗清斗争的归庄，晚年与“骚客酒人道流名僧”游山，撰写传诵一时的《寻花日记》。这种“惟当乱世，故得偷闲山中”的无奈感，与陈继儒辈沉醉于候月听雨之雅趣大不同。这些洒脱之中隐含悲苦的游记，时人认定其可用《东行寻牡丹舟中作》来解读：“乱离时逐繁华事，贫贱人看富贵花”。[1]

同样经历国破家亡的惨痛，披发入山著述明志的张岱，回首平生之繁华靡丽，撰写《陶庵梦忆》、《西湖梦寻》、《琅嬛文集》等绝代之作，总算为有明一代文章画上一个精采的句号。关于张岱集晚明小品之大成的说法，最早见于其挚友祁豸佳对《西湖梦寻》的评论：

> 余友张陶庵，笔具化工，其所记游，有郦道元之博奥，有刘同人之生辣，有袁中郎之倩丽，有王季重之诙谐，无所不有。其一

[1] 参阅钱谦益：《有学集》卷四九《归玄恭看花二记》。

种空灵晶映之气，寻其笔墨又一无所有。[①]

张岱本人也曾介绍其师承，可与祁氏的说法相参照。《祭周戬伯文》自述创作经历，提及古文知己王季重、山水知己刘同人和祁彪佳；《琅嬛诗集序》自承初学徐渭和袁宏道，继而转学钟惺和谭元春，最后，“涤骨刮肠”，方才洗出自家面目。以上诸家，大致分属公安、竟陵，难怪后人论及张岱，多称许其兼有两派之长。

张岱长于记游，其笔墨之清新空灵，确与中郎有相似之处。可张文从不逞才使气，娓娓道来，更觉韵味无穷。其《西湖七月半》、《湖心亭看雪》等，可谓千古绝唱。偶有奇崛的句法，但主要靠的是诗人体贴入微的观察，以及米家山水般高古的意境。如此洗尽铅华，不事雕琢，与作者遥思往事、忏悔佛前的创作心境有关。“独往湖心亭看雪”、“酣睡于十里荷花之中”，此等雅事，落在中郎、眉公笔下，总不免带有自我夸耀的意味；不若饱经沧海的张岱，淡然一笑，与痴汉韵友共享天地之精灵来得洒脱。都写山水，“梦忆”与“游记”不同，后者主要是写生记实，前者则梦魂萦绕中早已物我合一，故抒情色彩很浓。

张氏读书、著书多且杂，但说不上是学问家。《夜航船序》自称记取“眼前极肤极浅之事”，目的不过是“勿使僧人伸脚”，此说大致可信。“少为纨绔子弟，极好繁华”的张岱，对鲜衣美食、华灯烟火、梨园鼓吹、花鸟古董等有特殊兴趣，等到“国破家亡避居山中”，追忆逝水年华，如梦如烟[②]。其对民俗文化的兴趣，远比撰写《帝京景物略》的刘同人广泛。真正让张岱迷恋的，不是名胜古迹，而是都市风情[③]。

---

① 祁豸佳：《〈西湖梦寻〉序》。

② 张岱：《琅嬛文集》卷五《自为墓志铭》。

③ 周作人《〈陶庵梦忆〉序》（《泽泻集》，上海北新书局）有一句话说得很好：“张宗子是个都市诗人，他所注意的是人事而非天然，山水不过是他所写的生活的背景。”

《陶庵梦忆》描写诸多唱戏放灯、扫墓竞渡、说书品茶的场面，既是妙文，也是绝好的社会文化史料。所述之事，或与《武林旧事》、《梦粱录》相近，但文章趣味以及随处流露出来的洒脱性情，毕竟带有公安“性灵”和竟陵“幽深”的印记，非宋人周密、吴自牧所可比拟。

第六章　桐城义法与学者之文

明清易代，对读书人的刺激实在太大了。以致清人之讲学论文，大都隐然以明人为“前车之鉴”。清初学者检讨前朝覆灭教训，带有明显的政治意图；乾嘉以后则主要着眼于文化建设。有感于明人学问空疏、文字轻佻，清人文章风格可能迥异，但都强调“言之有物”，而且以“雅正”、“淳厚”或者“奇崛”为高。“性灵”的旗帜，在诗坛还能偶尔飘扬，在文界则几无立锥之地。就连最接近公安文学观念的袁枚，也是论诗主性灵，论文则大讲德行等“探本之言”。表面上袁中郎文集是乾隆年间被禁毁的，但早在此前，主持风雅者已将其作为“亡国之音”来批判。

不只晚明小品遭此厄运，前后七子的模仿秦汉也没能得到好评；读书不求义理，只是雕琢字句，这在讲求“博学于文”的清人看来，实在是小家子气。从顾炎武、黄宗羲的文与道、文与学合而为一，到戴震、姚鼐的义理、考据、辞章不可偏废，清人为学为文大都讲究会通与综合。尽管“文”与“学”之间的轻重缓急，各派主张其实大不相同，可都留有余地，不像明人之好走极端。重见解而轻文辞的章学诚，曾区分“著述之文”与“文人之文”；而认定“文章之道别有能事”的方东树，则分别“作者之文”与“致用之文”。二者都讲文、学兼修，可具体立论却截然相反。撇开门户之见，清代文章与学术思潮联系之密切，使得“著述之文”未必不潇洒，而“文人之文”也未必没见识。清代文章的

演变,不妨从"文"、"学"的会通与冲突这个特定角度来把握。[①]

时文和古文的对峙与沟通,仍然是清代文章的一大课题。桐城派遭到的最强烈批评,便是"以时文为古文"。一生精力尽瘁于八股者,必然见识浅陋、语言陈腐,但"捐除俗务,维古人是归"的前提是早得科名,故年轻时"以搏象之力为时文"乃明智之举。袁枚自承苦攻时文时,"不作诗,不作古文,不观古书";而一旦得仕,则"真与时文永诀"[②]。此乃经验之谈,八股做得好的文人,反而可能尽早与八股诀别。可八股不是一件想穿就穿、想脱就脱的外衣,即便只是一种基本技能训练,仍然深刻影响着此后的阅读趣味。唐宋八大家的独领风骚,以及桐城派的光大门户,其中一个重要原因,便是其趣味与八股文章有相通之处。

第一节 选本的魅力

明代文坛旗帜林立,可真正对清人有正面影响的,是当初并不怎么风光的归有光以及唐宋派。归氏对其时自谓欲追秦汉、实则"以琢句为工"的文学风尚甚不以为然,尤其反感时人争相附和主文坛之"妄庸人"[③]。不喜今世之文而独好《史记》,这点并不希奇;推崇唐、宋文章,则明显与师法秦汉的王世贞辈相颉颃。钱谦益称归氏学太史公书能得其风神脉理,并记徐渭、王世贞将其比诸欧阳修[④],可见明清之际归氏文名已渐著,但使得归有光成为有明一代文章代表,还有

① 参阅章学诚:《文史通义》卷五《答问》;方东树:《仪卫轩文集》卷六《切问斋文钞书后》。

② 袁枚:《小仓山房续文集》卷三一《与俌之秀才第二书》。

③ 参阅归有光:《项思尧文集序》、《与沈敬甫书》等。

④ 钱谦益:《列朝诗集小传》丁集中"震川先生归有光"条。

赖于桐城派所建立起来的“文统”。姚鼐辑《古文辞类纂》,唐宋八大家后,明代录归有光、清代录方苞和刘大櫆,已经“以为古文传统在是也”;再添上姚本人,便是方东树等人所捍卫的与“道统”平行的“文统”[①]。归氏成了桐城派上接唐宋八大家的中间环节,难怪其文章在清代倍受推崇。归有光的文章自有其价值;但其影响如此之大,与桐城派的选择、诠释大有关系。

所谓归文“原本六经”云云,那只是门面话,归有光真正下功夫钻研的是《史记》。其《史记评点》虽只施圈点而未加评语,但颇能显示司马迁的微言大义以及精神意脉,实系精心结撰之作。远尊司马迁、近学欧阳修,此乃归氏以及唐宋派诸家的共同取向。这种选择决定了归氏为文,长于叙事而短于议论,多委婉缠绵之笔,而少刚直奇倔之气。若《项脊轩记》、《先妣事略》、《寒花葬记》、《筠溪翁传》等,叙家庭及朋友间琐细事,情景逼真,极有韵味。以三五细节写活一个人物,力求于平淡处见真性情。表面上不讲字斟句酌,大有信笔写来不事雕琢的意味,实则着意于积蓄情感、渲染氛围,其抚今追昔不胜感慨处尤为动人。黄宗羲称其写妇人“一往深情,每以一二细事见之,使人欲涕”[②],实则以细节显风韵见真情,乃归有光为文的秘诀。此等笔法,除了上承司马迁和欧阳修,很大程度属于引小说人古文。

以古文名家而“尚不能出小说家伎俩”,这在讲求笔墨雅驯的清人眼中,起码是个毛病。可严格说来,不只归有光、侯方域有此倾向,方苞也“难辞其咎”。作者本人或许不曾留意当时已蔚为奇观的小说,可深研《史记》的结果,描摹人物时笔法与小说家极为相似。黄宗羲就曾指出“小说家伎俩”同样源于太史公,古文家没必要划地为牢:

> 叙事须有风韵,不可担板。今人见此,遂以为小说家伎俩。

① 参阅方东树:《答叶溥求论古文书》。
② 黄宗羲:《南雷文案》卷八《张节母叶孺人墓志铭》。

> 不观《晋书》、《南、北史》列传，每写一二无关系之事，使其人之精神生动，此颊上三毫也。史迁《伯夷》、《孟子》、《屈贾》等传，俱以风韵胜；其填《尚书》、《国策》者，稍觉担板矣。[1]

归氏追怀往事、哀悼亲友的文章之所以动人，文笔清纯淡雅倒在其次，关键在擅长捕捉最能体现人物性情的细节。在这一点上，归氏无意中沟通了小说与古文。出于傲慢与偏见，此后的古文家仍不愿与难登大雅之堂的小说结缘；可归有光开了个很好的先例，不妨借途太史公——实际上，《史记》也确是中国叙事文学之祖。

归有光不只沟通了小说与古文，也沟通了时文与古文。归氏以八股名家，清人论证时文之价值时，常以之为例。这其实是归氏不幸之处——其文章之格局小、气势弱，正源于此。章学诚称归有光"所以砥柱中流者，特以文从字顺，不汩没于流俗"，可惜不能"闳中肆外"；原因在于其制艺乃"百世不祧之大宗"，用时文眼光读《史记》，故只学得"疏宕顿挫"[2]。其五色圈点《史记》，不能说毫无所得，只是趣味近于时文，且开后世描摹浅陋之习，为大雅所不取。晚清蒋湘南鄙薄桐城文章之以时文为古文，追根溯源，指斥归有光、唐顺之、茅坤因工于功令文而大讲"伸缩剪裁法"，使得真正的古文失传。其结果是：

> 诸君子以八家之法为功令文，故其功令文最古；诸君子遂以功令文之法为古文，故其古文最不古。[3]

桐城中人也有对归氏古文中的时文气息颇为不满者，不过表述可就委婉多了。比如，刘开称归氏学《史》、《汉》、欧、曾有得，文章可传，"然不能进于古者，时艺太精之过也"；吴敏树也感叹归氏老困场屋，且因授业关系无法一意古文，"借使归氏不生于明，而出于唐贞元宋

---

① 黄宗羲：《南雷文定三集》卷三《论文管见》。
② 章学诚：《文史通义》卷三《文理》。
③ 蒋湘南：《七经楼文钞》卷四《与田叔子论古文书》。

庆历之间，无分其力，而穷一生以成其文，当在李翱、曾巩之后哉！"[1]

同样蔑视七子之拟古，力主取法唐宋；同样工于八股，故以时文为古文，唐顺之、王慎中、茅坤的文章远不如归有光隽永有味，但理论主张却比归氏鲜明。唐氏论文主"本色"，"直写胸臆"、"瑜瑕俱不容掩"云云，自是针对赝古之士；但重点落在发掘唐宋文之"开阖首尾经纬错综之法"，以及力求出新意于绳墨之余法度之外，这与抹杀一切规矩的公安派又自不同[2]。王、茅二位也有批评"互相剽裂"、标榜"自为其言"的言论，但其特出之处主要在于由主秦汉转为主唐宋。前者的口号是"学马迁莫如欧，学班固莫如曾"[3]；后者所编《唐宋八大家文钞》风靡海内，对普及韩柳欧苏更是起了极大作用。

其实，单就理论而言，唐宋派没有多少深刻的见解，也谈不上淋漓尽致的发挥；唯一的长处是找到若干唐宋文章的"法度"，为后人的学步指明了途径。值得注意的是，这种眼光与趣味，不是靠论文而是靠选本体现出来。编选本可以借古人文章寓自家见解，而且选本的流行往往在名家专集之上，成功的选本对文学进程的影响极为深远。因此，"凡是对于文术，自有主张的作家，他所赖以发表和流布自己的主张的手段，倒并不在作文心，文则，诗品，诗话，而在出选本"[4]。最能印证鲁迅这一名言的，莫过于唐宋派诸君的实践。唐顺之《文编》六十四卷，取由周迄宋之文分体排纂，其标举脉络窥探法度，颇有精意，难怪学唐宋者以此编为门径。茅坤所编《唐宋八大家文钞》流传更为广泛，除确立"唐宋八大家"之名外，更因其选录、评点大致恰当，有益于初学，几百年家弦户诵不绝。至于归有光之《史记评点》，后与方苞同名著作合刻，成为桐城派古文家的枕中秘籍。这种借选本传

① 刘开：《与阮芸台宫保论文书》；吴敏树：《归震川文集别钞序》。
② 唐顺之：《荆川先生文集》卷七《与洪方洲书》，卷一〇《董中峰侍郎文集序》。
③ 王慎中：《王遵岩先生文集》卷二〇《寄道原弟书十六》。
④ 鲁迅：《选本》，《鲁迅全集》第七卷，人民文学出版社1981年版，第136页。

播文学主张的作法，对桐城主将姚鼐、曾国藩之编撰《古文辞类纂》和《经史百家杂钞》，无疑有直接的启示。

选文并非易事，倘无独立见解与渊博学识，漫施圈点于字句之间，只能招来方家的嘲笑。黄宗羲批评茅坤只知文章之转折波澜，经史之功甚疏，更不懂“所谓精神不可磨灭者”；王夫之说得更刻薄：“有《八大家文钞》而后无文”，理由是此等“钩锁之法”，不免“拘牵割裂”，引童蒙入荆棘。还是章学诚的说法公道些：古文法度隐而难喻，归有光取《史记》之文五色标识，茅坤以疏宕顿挫之法解八大家文，对门外汉“未尝不可资其领会”，“特不当举为天下之式法尔”[①]。以选本学文，本就容易被选家缩小了眼界；再加上依照“脉理”读书，难得自家深入体会，往往只懂“规矩方圆”而不会“心营意造”。将本是为文末务的“义法”，作为“传授之秘”，考科举尚无大碍，以之著述则过于琐屑拘泥。

事实上，这些选本的主要读者以及功用，正是在时文上。选文古已有之，但于一篇之中圈点钩勒，以显其精神筋骨所在，不说“始自前明中叶选刻时文陋习”，也与时文颇有关系[②]。宋人吕祖谦的《古文关键》、楼昉的《崇古文诀》、谢枋得的《文章轨范》等，都是以古文服务于举业。吕选之兼取唐宋而独标韩柳欧苏曾王，已隐然建立“古文正统”；而旁批掷抹以显文章笔法句法，更开后来的评点之学。不只楼、谢之书从此脱出，明清诸多古文选本也与之息息相关。选家眼光有高有低，评点有粗有细，本不该一概抹杀；可市场需求实在太大，浅学之士也能靠大讲“规矩”与“法则”吃饭，操选政者之大受贬斥一点也不奇怪。包世臣称“凡为三百年来选家所遗者，大抵皆出入秦汉而为古人

---

① 参阅黄宗羲：《答张尔公论茅鹿门批评八家书》；王夫之：《夕堂永日绪论·外编》；章学诚：《文史通义》卷三《文理》。

② 浦起龙称圈点始于明中叶或嫌武断（《读杜心解·凡例》），钱仲联否认评点与时文相关也并非恰当（《梦苕庵清代文学论集》，齐鲁书社 1983 年版，第 80 页）；因作为反证的刘辰翁恰好注重古文与时文的关系，只是宋元之时文与明清之八股不大相同而已。

真脉所寄也”，未免过于刻薄；但说归有光、唐顺之、茅坤“心力悴于八股，一切诵读皆为制举之资，遂取八家下乘，横空起议、照应钩勒之篇，以为准的”[①]，却也大致属实。为举业而选八家，必然择其近时文且门径显豁容易模仿者。即便从八家扩展到《左传》、《史记》，只要“绳以举业之法”，并加圈点评注，同样泯灭古文真脉。这一点连承继桐城衣钵且编有《经史百家杂钞》的曾国藩也深为忧虑：“仆尝谓末世学古之士，一厄于试艺之繁多，再厄于俗本评点之书，此天下之公患也。”[②]

尽管“选本”屡受高人雅士的激烈攻击，仍然风行海内。理由很简单，读书人需要入门书，好的选本确实能给初学者指点迷津。茅坤乃时文高手，不选《三科程墨》而编《唐宋八大家文钞》，可见眼光不俗，但此编“大抵亦为举业而设”。既为初学示法，必然尺尺寸寸，以求合于程式，所谓“以机调摹唐宋，而唐宋又为窠臼”，几乎是不可避免的。更可怕的是，“时文结习，深锢肠腑，进窥一切古书古文，皆时文见解”[③]。虽然也讲宗经求道之类的大话，唐宋派的选本与圈点重在文章的奇正转折与绳墨布置。如此注重古文笔法，科场中确实能有上乘表现。引起非议的不是这种“以古文为时文”，而是“时文结习深锢肠腑”所必然带来的后果：“以时文为古文”。这点在关于桐城文章的不同评价上，表现尤为明显。

第二节　古文与时文

桐城乃清代最大的文派，前后绵延二百多年，传人遍及全国，其

① 包世臣：《艺舟双楫》卷一《再与杨季子书》。
② 曾国藩：《谢子湘文集序》。
③ 参阅《四库全书总目》卷一八九“《唐宋八大家文钞》”则；章学诚：《文史通义》卷五《古文十弊》。

规模之大、影响之深、评价之分歧，在中国文学史上首屈一指。桐城作为一个文学流派，道统上尊崇程朱，文统上继承唐宋八大家，讲“义法”、讲“神气音节”、讲“神理气味格律声色”，自有一套看家本领。才气有大小、学识有高低，同是桐城文章，也可能风格迥异，但大都能做到清通畅达、雅驯简洁。至于其弊病，也正出在这“义法”与“雅驯”上。

文派以“桐城”名，因其创始人戴名世、方苞、刘大櫆、姚鼐等都是安徽桐城人。《南山集》案发，戴氏被诛杀，客观上使得他的文章流传不广，对文派形成影响不大；再加上避忌，清人为桐城溯源时不大愿意将其列入。方宗诚等编《桐城文录》，将戴氏附录于方苞之后，已是相当大胆。戴、方二位文学观念相近且关系密切，故近人研究桐城文章，多将其相提并论。

桐城立派，实始于姚鼐。其《刘海峰先生八十寿序》借他人之口，称颂方、刘为代表的桐城文章，顺便追忆从刘学文之经过，明显有举旗立派的意图。私淑桐城的曾国藩，将这一层意思说穿，强调姚在桐城派的中心地位：

> 乾隆之末，桐城姚姬传先生鼐，善为古文辞；慕效其乡先辈方望溪侍郎之所为，而受法于刘君大櫆及其世父编修君范。三子既通儒硕望，姚先生治其术益精。历城周永年书昌为之语曰：“天下文章，其在桐城乎！”由是学者多归向桐城，号“桐城派”，犹前世所称“江西诗派”者也。[①]

曾氏对姚氏推崇备至，列其为古今三十二圣哲之一；可为求均匀对称，将其与许慎、郑玄同列，而不与韩柳欧曾并称，实在高估了姚氏的经学成就[②]。一般的说法是，方、刘、姚三家“皆足继唐宋八家文章之

① 曾国藩：《曾文正公诗文集》卷一《欧阳生文集序》。
② 曾国藩：《曾文正公全集》之《圣哲画像记》

正轨,与明归熙甫相伯仲";至于说三家为儒"足以衷老庄之失",为文"足以包屈宋之奇",已属派中人的高自标榜,不足为训[①]。不过,方东树、曾国藩等的极力鼓吹,对建立桐城门户,乃至虚拟与"道统"相对应的"文统",还是起了很大的作用。一时间,俨然天下文章,独尊桐城。

树大自然招风,桐城立派带来许多尖刻的批评,其中最要命的是钱大昕《与友人书》中的两段话:

> 盖方所谓古文义法者,特世俗选本之古文,未尝博观而求其法也。法且不知,而义于何有?
>
> ……若方氏,乃真不读书之甚者。吾兄特以其文之波澜意度近于古而喜之,予以为方所得者,古文之糟粕,非古文之神理也。王若霖言灵皋以古文为时文,却以时文为古文,方终身病之。若霖可谓洞中垣一方症结者矣。[②]

钱氏并不否认方苞文章之波澜意度略近韩、欧,比世俗冗蔓之作强多了;可他指出方氏的不读书、依靠选本谈古文义法、以时文为古文等,都可作为对整个桐城派的批评。如果再考虑到这一批评背后的汉宋之争,以及方、姚浓厚的理学气味,基本上涵盖了此后对桐城文章的非难。而在这一切争议中,桐城与时文的牵连是关键所在,不能不仔细辨析。

清人对于时文,大都又爱又恨。偶尔贬斥八股,说不上多么清高圣洁,因其很可能转眼又苦心钻研去了。桐城派中多八股名家,八股名家也有大骂八股的时候。比如戴名世就曾大骂"讲章时文其为祸更烈于秦火",方苞也称"害教化败人材者无过于科举,而制艺则又甚焉",管同劝人"姑置时文"而"留心于实学",吴德旋则明确提出古文

① 参阅方宗诚的《桐城文录序》和方东树的《刘悌堂诗集序》。

② 钱大昕:《潜研堂文集》卷三三《与友人书》。

之体"忌时文"[1]。相反,与桐城绝无干系的作家,也有从"文章境界"角度,为士子借时文求功名辩解的。比如,魏禧和袁枚就曾说过,不中举游宦,无法历山川之形胜、大邑之风会,也不能近海内英豪、受切磋而广见闻,故其文章必眼界狭小且带"乡野气"。王夫之干脆将科场文字之蹇劣,与仕宦后因阅历渐广而取精寄远之佳作相比照,认可时人以八股为"敲门砖子"的说法[2]。鄙视八股,而又必须学好八股,这种尴尬的处境,使得清人论及时文,常有言不由衷或前后矛盾之处。

桐城之受非议,不在于其着力于时文,那是天下读书人的通病,或曰"必由之路";而在于一本正经为此"敲门砖子"辩护,硬要说时文如何不可轻视,如何可以流传千古。邵长蘅称"明之天下盖皆千百辈八股之士穿蠹而破碎之也",姚鼐却偏说八股得士,"使明久而后亡"[3]。除了从"维持纲纪"立论,桐城诸家更多强调时文也能"穷理尽事","斯亦文章中之一奇也";甚至谓"一代文章之兴,安知不出于是"[4]。戴名世、方苞和姚鼐的文集中,都收有不少为时文选集或稿本撰写的序言,虽也说说时文乃末技浅术、当求学于时文之外等门面话,可明显对时文技艺很有兴趣也很有体会。借用方苞引其兄长的话来说,就是"时文尤术之浅者,而既已为之,则其道亦不可苟焉"。戴、方、姚诸君于是对沉湎于八股者多有赞许,并屡次以唐顺之、归有光为例说明时文通古文,且有永久价值。[5]

---

① 参阅戴名世:《赠刘言洁序》;方苞:《何景桓遗文序》;管同:《答某君书》;吴德旋著、吕璜述:《初月楼古文绪论》。

② 参阅魏禧:《送新城黄生会试序》;袁枚:《与俌之秀才第二书》;王夫之:《夕堂永日绪论·外编》。

③ 参阅邵长蘅的《试策二·人才》和姚鼐的《赠钱献之序》。

④ 参阅方苞:《杨千木文稿序》;戴名世:《有明历朝小题文选序》;姚鼐:《陶山四书义序》。

⑤ 参阅方苞:《储礼执文稿序》;戴名世:《答张氏二生书》;姚鼐:《陶山四书义序》。

可要说桐城诸子甘心以时文自限，那又实在是冤枉。戴名世《自订时文全集序》中有一段话，说得相当沉痛："呜呼！余非时文之徒也，不幸家贫，无他业可治，乃以时文自见。"方苞《刘巽五文稿序》也对自己"授经自活"故不能"尽弃时文之学以治古文"，颇表不安。长于时文而又不屑于"以时文自见"的戴、方二君，都把引古文人时文作为不二法门。前者对腐儒老生重摹拟、讲避忌、"以格言文"的"时文之法"大不以为然，力倡"救之以古文之法"；后者奉乾隆之命编作为举业准的《四书文选》，除讲义理学识外，也强调"沉潜反覆于周秦盛汉唐宋大家之古文"[1]。时文之弊，有目共睹；即便皇上也不希望举子只是以之为"弋取科名之具"。故乾隆除《钦定四书文》外，还有《御选唐宋文醇》，也是希望读书人眼界稍为开阔，不要只认制艺八股试帖诗赋，最好还能"以古文为时文"。可见戴、方对时文的改造，表面对八股不恭，其实与朝廷的意图相一致。

自朝廷以时文取士，千百万学子苦心经营，才高胆大者为求能于法度中显自家面目，往往出入经史、追踪秦汉。时文高手中不乏擅长古文者，就因为"以古文为时文"乃成功的秘诀，不待提倡已经蔚然成风。从唐顺之、茅坤到戴名世、方苞，"即古文以讲八比，未始非探本之论"。韩柳欧苏有助于时文，但时文无法推出韩柳欧苏，这一点馆阁诸臣心里明白。《四库全书总目提要》论及《御选唐宋文醇》，有一段话说得很通达：

> 然论八比而沿溯古文，为八比之正脉；论古文而专为八比设，则非古文之正脉。比如场屋策论，以能根柢经史者为上，操文柄者亦必以能根柢经史与否定其甲乙。至讲经评史，而专备策论之用，则其经不足为经学，其史不足为史学。

应该再添一句："其文不足为文学"。储欣讥茅坤选文"便于举业"，馆

---

① 参阅戴名士:《甲戌房书序》、《小学论选序》;方苞:《进四书文选表》。

臣称两家“相去不能分寸”;而方苞代撰《古文约选序例》,照样强调其“用为制举之文,敷陈论策,绰有余裕”。这或许是一种宿命:为救时文之弊而选的“古文”,必须有暗合时文处,方才“有用”;而能“便于举业”的古文,已经不是秦汉文章的本来面目。这种以时文之眼读古文,实际上是将古文“时文化”,最典型的例子便是《唐宋八大家文钞》之类选本的流行。韩柳欧苏本各具面目,可一经选家精心排列,仿佛真的遵循共同的“义法”——而且这“义法”还通于时文。对于求捷径、讲实用的举子来说,所谓“古文”,就是茅、方诸家“选本”。

批评时人以“俗下选本”为古文,故仍“为讲章陋习所牢笼”[①],这点好理解。方苞明明博学,钱大昕为何骂他“不读书”?汪廷珍的解释是:“议其不精并非议其不博。”[②] 此说大可怀疑。或许借用此前万斯同论读书的一段话,更能说明这个问题:

> 唐宋之八家宜读矣,而八家以外之文集何可不读也?……于文但师八家之轨范,而不知八家以外之为何人,由世之不学者视之,彼固可谓之读书矣;由君子之善学者视之,与未尝读书者何异?[③]

如此说来，问题不在阅读之精粗与知识之广狭，只要跳不出举业的牢笼以及八大家的窠臼，便谈不上独立的思想学识；而没有独立的思想学识，“与未尝读书者何异”？对于清人来说，“不读书”是个非常严重的指控；只有从心存框框故无法独立角度，才能理解这一指控。

读世俗选本，趣味囿于唐宋大家,必然眼界狭隘;以通于时文的“义法”读古文、写古文,桐城文章也就难以撇清与八股千丝万缕的联系。朝廷以八股取士,于学于文都有轨式规绳,说穿了,无非道德主

① 章学诚:《清漳书院留别条训》,《章学诚遗书·佚篇》,北京文物出版社1985年版。
② 汪廷珍:《实事求是斋遗稿》卷四《复阮定甫先生书》。
③ 万斯同:《石园文集》卷七《与钱汉臣书》。

程朱，文章讲醇正。既是朝廷取士，以巩固主流意识形态为第一要务，这点并不奇怪；有趣的是，康熙、雍正、乾隆三代皇帝都曾“训正文体”，提倡“清真雅正”。相信儒家文章关乎教化的说法，故力戒“浮靡之词”、“艰深之语”与“荒诞之谈”。表面理由是取其“有用”，更深层的考虑则是“最防荡轶”[1]。不希望所取之士有太多独立的意识与横溢的才气，故八股的要旨在于辞理醇粹、平正通达。之所以说桐城文章在内在精神上与八股相通，正是在这一点上。

桐城诸家追求以文求道，文道合一。学问三事中，“考据”实非所长，“义理”与“辞章”的统一才是其努力方向。方苞对柳宗元“言涉于道多肤末支离”以及归有光之文“有序”而非“有物”颇有微词[2]，可见其对自家文章“义理”之自负。桐城文家大都不满足于写出“有序”的文章，而希望真的做到“文以载道”。其力诋“汉学”之琐屑猥杂、无补于道，表面原因是重“义理”而轻“考据”，究其实则是“一遵程、朱之法”——其骂“蠹学”，诛“叛道”，以黄宗羲、颜元、戴震等为假想敌，都并非单纯的学派之争[3]。宋明理学自有其价值，清代的汉宋之争也不是三言两语能够说清。只是桐城诸家讲“义理”，根基甚浅，徒有无限的卫道热情。更可怕的是，这种误把理学语录当“道”来捍卫，不准别人“胡思乱想”的独裁心态，发展到诅咒所有“欲与程朱争名”者皆“身灭嗣绝”，真是“识见何其鄙陋，品性又何其卑劣”[4]。独尊程朱、见识不高而又立场坚定，这倒是合乎八股取士的要求。

桐城立派的根基在方苞的“义法”，后学虽也有嫌其拘谨而救之

---

① 参阅康熙《训饬士子文》、雍正《谕厘正文体》和乾隆《训正文体谕》。

② 《方苞集》卷五《书柳文后》、《书归震川文集后》。

③ 参阅《惜抱轩文集后集》卷一〇《安庆府重修儒学记》；《方苞集》卷六《再与刘拙修书》；方东树：《汉学商兑序》。

④ 参阅《方苞集》卷六《与李刚主书》；《惜抱轩文集》卷六《再复简斋书》；周作人：《秉烛谈》（上海北新书局1940年版）之《谈方姚文》。

以音节、补之以神韵者，但无关大局。"义法"本太史公语，溯源于大《易》之有物与有序，具体的例证则见诸方苞为果亲王和乾隆皇帝所编的两部古文、时文选。编《古文约选》时强调其可"用为制举之文"，进《四书文选》时又力主取材三代追踪秦汉——可见方苞颇有借其"义法"沟通古文与时文的意图。六经虽为古文根源，但无法骤至，学得不好便成"伪体"；不如以两汉唐宋"义法"显著者作为模仿对象，由韩柳上窥《左》、《史》，由《左》、《史》以人六经。约选古文时，不要说"天骨超俊"者不录，"奇崛高古"者不录，就连多有收录的韩柳欧苏也都因"义法多疵"而被"略指其瑕"。如此高不可攀的"义法"，其实一点也不神秘，在《进四书文选表》中，方苞将其概括为"清真古雅而言皆有物"。"言皆有物"乃千年老调，"清真古雅"则甚合皇上"训正文体"的旨意。所谓"文之清真者，惟其理之'是'而已"、"文之古雅者，惟其辞之'是'而已"，大致说出"义法"之玄妙；可对于"中材之士"，反倒不及其"章妥句适、脉理清晰"八字诀好懂。桐城古文自有变化，但大都过分讲求"规矩"，因而缺少纵横奇逸之气。这种"章妥句适、脉理清晰"的桐城文章，可圈可点处多多，可就少了点奇宕的真气与激情。而这，与其祖师爷标榜的兼通古文与时文的"义法"大有关系。

八股既然是明清两代的流行文体，又是读书人谋求功名的"必由之路"，其影响于同时代古文的写作，几乎是不言而喻的。后人之所以对桐城与时文的关系格外敏感，并非桐城以外者不受时文污染，而是桐城之独尊程朱、讲求义法，以及推销选本的"韩柳欧苏"，使得"以时文为古文"不只可行，而且"合理"。清人蒋湘南称桐城派乃唐宋八家与时文联姻的产物，周作人更指实八大家古文便是八股文的长亲[1]，如此描述，颇为深刻；只是不该忘了皇上厘正文体的旨意以及

---

[1] 参见蒋湘南：《游艺录》卷下《论近人古文》；《周作人回忆录》（湖南人民出版社1982年版，第638页）；舒芜：《周作人的是非功过》（人民文学出版社1993年版，第213—227页）。

选本的文化功能——在我看来，正是透过这两者，八大家方才得以格外走红，桐城派也才得以独领风骚。

第三节 桐城文章

尽管时人对桐城文章有许多尖刻的批评，但谁也不会否认桐城乃有清一代最大的文派。一为文派，便成门户，虽说易于震动流俗滥得虚名，可也招来许多诟骂。因此，立派者理直气壮，追踪者则进退维谷——惟恐自家面目完全被文派的"门户"所淹没。被列为桐城重要成员的吴敏树，便曾辨驳"文派"之说；而揭桐城之帜以号天下的林纾，也大谈"夫桐城岂真有派"[①]。其实，桐城文派的存在，并不意味着桐城文章只有一副面孔。许多集合在桐城旗帜下的作家，还是颇具自家面目的；更何况两百年间文派亦随风会，风格多有变迁。

倘以文章风格论，桐城三宗方、刘、姚自是主干；姚门四大弟子梅曾亮、管同、方东树、姚莹等，对桐城文派的形成及推广大有贡献。桐城诸君为求清真雅正，弃韩愈的奇崛而取欧、归的平易，末流才气薄弱，难免寒涩枯窘之讥。湘乡曾国藩私淑姚鼐，取其俊洁雅驯，闳以汉赋之气体，以救桐城拘谨之弊。曾门也有四弟子，张裕钊、薛福成、黎庶昌、吴汝纶都是兼擅事功与文章。所谓"天下文章在曾幕"的说法，已经暗示自曾文正出，"桐城文章"即被"湘乡文章"所取代。此前，尚有"阳湖古文"，间接受之于刘大櫆，而又不为桐城门户所限；其"闻见杂博，喜自恣肆"虽为章太炎所不屑[②]，毕竟别具面目，同样值得一说。

---

① 吴敏树：《与筱岑论文派书》；林纾：《春觉斋论文·述旨》。

② 《章太炎全集》第四卷，上海人民出版社 1985 年版，第 121 页。

自从桐城开派，方、刘、姚三宗比较便成了有趣的话题。一般说来，方苞深于学，故论文主义法；刘大櫆优于才，故论文重品藻；姚鼐才学俱佳且以识胜，故力倡义理、辞章、考据三合一。同样认可桐城三宗，因个人才性、趣味及承传等关系，也会有所褒贬抑扬。比如，方东树受业姚鼐，自然也是"于三家之中又喜称姚氏"者，对方苞文章之矜慎拘束、不能宏放略有微辞；吴敏树鄙视姚鼐之树旗立派，故宁愿表彰"厚于理深于法而或未工于言"的方苞文章；吴汝纶针对时局动荡文风趋于闳肆，重新提倡学粹才敛之"醇厚"，故明显地扬方抑刘[①]。这些褒贬未必十分精当，但也大致说明了三家之别。

方苞乃桐城开山，其"义法"之说是整个文派的根基。关于"义法"，最完整的解释在《又书〈货殖传〉后》：

> 《春秋》之制义法，自太史公发之，而后之深于文者亦具焉。"义"即《易》之所谓"言有物"也，"法"即《易》之所谓"言有序"也。"义"以为经而"法"纬之，然后为成体之文。

"义"既包括事理寓意，也包括褒贬美刺，古今论文者罕能置之不顾；容易引起争议的是"言有序"的文章法度。方苞偏重记事之文，故强调"义法最精者莫如《左传》、《史记》"。之所以说"最精"，因其"变化随宜，不主一道"[②]。韩愈法度森严固然值得模仿，而史迁文无定法神龙变化更令人向往。如此讲"义法"，兼及常法与变法、死法与活法，自是通人之论，谁都不会反对。可落实到具体语境，不能不有所侧重。明末文体杂乱，或芜蔓繁冗，或纵横怪异，或故恣佻巧，入清后多遭非议。方苞为补偏救弊而讲求"义法"，其实不能不偏于"常法"，也就是由藏才敛气而趋于"澄清无滓"。这一点从其对柳宗元、归有光的批评可明显看出。二人都是方氏极为推崇的古文大家，可仍然

① 方东树：《书惜抱先生墓志后》、《书望溪先生集后》；吴敏树：《与筱岑论文派书》；吴汝纶：《与杨伯衡论方刘二集书》。

② 方苞：《古文约选序例》、《书五代史安重诲传后》。

遭“辞繁而芜，句佻且稚”、“近俚而伤于繁”的讥评[1]，余者可想而知。后人赞赏方氏之为文气味高古，或者讥笑其才弱故能醇而不能肆，都与其去繁辞求雅洁有关。

方苞为文情真意切，且大都篇法完具，雅饬可诵。《狱中杂记》以治狱之弊来统驭全篇，杂而不乱，散而有序，且冷峻中见其哀悯，颇能显示方氏文章风格。但在我看来，望溪先生最有心得的还是写人。《与孙以宁书》中，方氏提出写人除注意虚实详略的笔法外，更讲“所载之事，必与其人之规模相称”。以此义法剪裁取舍，人物传记变化万千，如《陈驭虚墓志铭》之记逸事与《孙征君传》之著大节，都大有讲究，而且也都恰如其份。写奇人，记逸事，必然重细节，多渲染。《余石民哀辞》之卒前数日购宋儒书危坐寻览、《田间先生墓表》之当众溲溺御史，都还只是传记中的“波浪”与“点缀”。《左忠毅公逸事》最为感人之处，在垂危的左光斗怒斥探狱的史可法。场面描写如此“绘声绘色”，本与小说笔法无异；作者在结尾处补充交代“狱中语”来历，再加上语言不曾过分剑拔弩张，总算与“小说家言”拉开了距离。不过，于此也不难看出，为求人物描写生动，一不小心便会带上“传奇色彩”——古文与小说的距离，并不像桐城诸君设想的那么遥远。

方苞的“义法”兼及有物与有序，刘大櫆则对“文章能事”更感兴趣。《论文偶记》将世人喋喋不休的“义理、书卷、经济”一笔带过，而专注于大匠运斤之手段。讲文贵奇、文贵高、文贵简等，虽有见识，毕竟都是老话。刘氏特异之处在突出文章的音节与神气：

> 凡行文多寡短长，抑扬高下，无一定之律，而有一定之妙，可以意会，而不可以言传。学者求神气而得之于音节，求音节而得之于字句，则思过半矣。

不管是模仿唐宋，还是追踪秦汉，都有个入手处问题。讲“熟读涵

[1] 方苞：《书柳文后》、《书归震川文集后》。

泳”，讲“音节神气”，甚至“语以字句”，一般人可能“笑以为末事”；可这实际上比只是高谈“精神”或“法度”高明。文之最精处为神气，但神气不可见；不从字句求音节，从音节求神气，则学古也就成了一句空话。刘氏文章气肆才雄，波澜壮阔，兼集庄骚左史、韩柳欧苏，与其师事的方苞之雅洁大不相同。这与他平生怀才不遇，故多悲愤郁积有关。《马湘灵诗集序》中“湘灵被酒意气勃然”，作者则“泣涕纵横不自禁”，一点也不“温柔敦厚”。《答吴殿麟书》也是发泄自古才士厄于巉岩、“无由自见其美”的愤懑，文中兼用奇偶，音调铿锵，辞采华丽，以才气横溢取胜。至于像《张复斋传》、《樵髯传》、《章大家行略》等借一二细节写人而栩栩如生，那是桐城派的看家本领，也是其学《史记》真有所得处。

桐城文派的建立，姚鼐为功最高。溯源以建文统，讲学以立门户，姚氏不愧为桐城之集大成者。其义理、考证、文章三者兼收且相济，区分阳刚、阴柔两种文章风格，以及提出“神理气味格律声色”八字诀[1]，都是承继方、刘而又有大发展，桐城文论至此自成体系。而《古文辞类纂》体例严谨，选文精当，上自秦汉，下迄方、刘，既是学古文的最佳入门，也是桐城文派的最好宣传。至于姚氏本人文章，所谈义理全无新意，不及方氏之深于经，也不及刘氏之郁于气。弟子们非要强调姚氏之“诠经注子”、“发挥义理”[2]，实在囿于门户之见，误将其师的理想作为成就来表彰。不只“义理”不新鲜，“考证”也非姚氏所长，集中考郡县、辨周书，只是条理清晰、文字流畅可取，根本不入专门汉学家眼。其实，姚氏也只是以三事兼备并举来为古文争地位，而且希望借“义理”与“考证”来充实改良文章。从“文章”角度来评价姚鼐的考证，方才能理解其“精诣”与“卓识”。姚门弟子喜欢谈论方、

① 参阅姚鼐：《述庵文钞序》、《复鲁挈非书》和《古文辞类纂序》。

② 参阅管同：《公祭姚姬传先生文》；陈用光：《姚先生行状》。

刘才学各有所偏，而姚氏则文理兼至；这种吹捧，无意中暴露了姚氏文章的毛病。或许太希望集大成了，“见人一长，辄思并之”①，自家面目反而不大清楚。总的来说，姚氏写人、记游、论学之文，平淡自然，简洁精微，以阴柔而不以阳刚取胜——尽管其《海愚诗钞序》更推崇“文之雄伟而劲直者”。

文章卓然足称雄才者，不只依赖才气，也关乎身世与地位。曾国藩非常佩服归有光之文不事雕饰而足昭物情，唯一的遗憾是其未能“闻见广而情志阔”②。曾氏当然明白这不是能力或志趣，而是其没有“早置身高明之地”。倘若归有光、姚鼐一心追求雄奇之气阳刚之文，反倒让人担忧。这篇化柔为刚、雄厉喷薄的“大文章”，只能由“文治武功”的中兴大将曾国藩来完成。曾氏论学则于姚鼐的义理、词章、考据外，添加“经济之学”；论文则于《史》《汉》、韩柳外，补上庄骚汉赋，这些都显其气魄之不凡，非桐城寻常书生可比。曾氏虽自称粗解古文由姚鼐启之，但其文章气势实非姚氏所能规模。吴汝纶和薛福成都曾论及桐城末流才气薄弱，能平易而不能奇崛，有待曾氏出而振之③。薛氏的说法尤其精彩：

> 文正一代伟人，以理学经济发为文章，其阅历亲切，迥出诸先生上。早尝师义法于桐城，得其峻洁之诣。平时论文，必导源六经、两汉，而所选《经史百家杂钞》，搜罗极博，《文选》一书，甄录至百余首。故其为文，气清体闳，不名一家，足与方、姚诸公并峙，其尤晃然者，几欲跨越前辈。

这段话大致说清了曾氏与桐城诸公的联系与区别。只是如此调奇偶以取气势，需有曾氏那样的“阅历”与“经济”作后盾，方能作成俊迈遒

---

① 参阅姚永朴：《文学研究法》，黄山书社1989年版，第188—189页所引王鸣盛语。

② 曾国藩：《书归震川文集后》。

③ 吴汝纶：《桐城吴先生全书》之《与姚仲实》；薛福成：《庸庵文外编》卷二《寄龛文存序》。

劲之雄文。否则,很容易成为虚张声势的"庙堂文章"。

同样兼好骈散杂取百家、取法桐城而又不为桐城所限的，此前还有恽敬、张惠言为代表的阳湖派。张、恽学文，只是间接受之于刘大櫆[①],而且自恃才高，不屑谨守方苞之"义法"。所撰古文，喜恣肆，多纵横气，笔调恢闳而芜杂，迥异桐城文章之雅驯简洁。阳湖只能算是桐城逸出的旁枝，不像湘乡文取而代之,成为第二阶段桐城的代表。

第四节　学者之文

清代文章,并非桐城一枝独秀。能文者或不屑依门立派,或不愿自命文人,故都不若桐城之声名显赫。"天下文章",并非均"出于桐城",这点不难证明。只是桐城以外文章,不主一家一派,不易说清其来龙去脉。章太炎鄙薄近人之"少文"与"不学",故其评论桐城文章,语调相当刻薄;可对"吐言成典"的戴震、"记事甚善"的章学诚、"文质相扶"的汪中,都大有好感。至于断龚自珍为"伪体",除了学派水火,更因不满其时少年多嗜怪异淫丽之龚文[②]。刘师培同样推崇文、学合一,除章氏已提及的戴、汪外,又补充了一串名单:侯方域、黄宗羲、全祖望、朱彝尊、王士禛、庄存与、孔广森等,尤其是论及文变与学术之关系,对桐城大不恭:

> 然考其变迁之由,则顺、康之文,大抵以纵横文浅陋。制科诸公,博览唐宋以下之书,故为文稍趋于实。及乾、嘉之际,通儒辈出,多不复措意于文,由是文章日趋于朴拙,不复发于性情,然

① 参阅张惠言:《书刘海峰文集后》和恽敬:《上曹俪笙侍郎书》。
② 章太炎:《校文士》,《民报》第十号,1906年12月。

> 文章之征实，莫盛于此时。特文以征实为最难，故枵腹之徒，多托于桐城之派，以便其空疏；其富于才藻者，则又日流于奇诡，此近世文体变迁之大略也。[①]

章、刘都鄙薄"不学"的桐城文章，而推崇"雅驯可诵"的学者之文。这里隐含着另外一种"文章观"：即便只是讨论"文学"，学者的"著述之文"也不容忽视。

清人治学为文，均讲求综合，最通行的说法是义理、考据、辞章，三者互补互动。这种理想的设计很难真正实现，于是有了退而求其次的以"学"或以"文"为主来统合三者。章学诚将此三门简化为"学"与"文"，袁枚则劝人选择"文苑"或"儒林""从一而深造"，就因为其认定"理不虚立"[②]。这么一来，又回到了那句老话：文非学不立，学非文不行。大家都讲文、学兼修，可毕竟术业有专攻，于是，学者讥文人"不学"，文人讥学者"不文"。其实没这么简单。纵观有清一代，学者远比文人理直气壮，其中一个重要理由是："文章乃雕虫小技"。清代学者大多不善为文，可一旦有此才气与性情，出手必比纯粹的文人大方且精采。这与其读书多，不为时尚所限有关。黄宗羲曾明确表示这种自信：

> 余尝谓文非学者所务，学者固未有不能文者。今见其脱略门面，与欧、曾、《史》、《汉》不相似，便谓之不文，此正不可与于斯文者也。[③]

这段话可用来解读有清一代能文而不以文名的"学者之文"。相对于追踪唐宋八大家的桐城文章来说，能文的学者之所以被目为"不文"，就因为其"脱略门面"，不屑于模仿韩柳欧苏。

历来为人称道的清初三家侯方域、魏禧与汪琬，其实仍带明人习

---

① 刘师培：《论近世文学之变迁》，《国粹学报》第二十六期，1907年3月。

② 参阅章学诚：《答沈枫墀论学》；袁枚：《答友人某论文书》。

③ 黄宗羲：《南雷文案》卷二《李杲堂文钞序》。

气，才情多而学识少，文章畅达有余而深厚不足。侯氏的《李姬传》、《马伶传》，以及魏氏的《大铁椎传》等均文字简洁，叙事生动，明显借用小说笔法。此等文字，虽为今人所激赏，却非古文正宗，也不为时人所接受。此三家之模仿唐宋、讲求事理，大致体现了清初文章之由纵横而渐归淳厚、由浮华而渐入雅驯的发展趋向。其模仿唐宋，接续唐顺之、归有光之迹，本与桐城主张相近；可因其轨辙未正，文章不纯，不为桐城所推崇。至于"积理"与"练识"，魏禧等只是表达了一种愿望；比起同时代或后世诸多学者之文来，侯、魏、汪之"事理"实在贫乏得可怜——说到底此三家仍是"文人之文"。

明清之际三大思想家顾炎武、黄宗羲、王夫之对八股文的尖锐批判，对有明一代文章或剽窃古人或信笔扫抹的强烈不满，对"文须有益于天下"以及合文、学而为一的提倡，都对扭转文坛风气起了决定性作用。黄氏《论文管见》中"不必文人始有至文"的说法，更可看作清代"学者之文"的自觉。实际上，黄宗羲也以能文著称于世。追求经史文三者合一，黄氏毕竟以史学成就最为辉煌。正如全祖望《梨洲先生神道碑文》所述，黄氏"多碑版之文，其于国难诸公，表章尤力"；而文章"不名一家"，"扫尽近人规模字句之陋"。史家本就长于叙事，黄氏且工文辞，再加上表彰的是千古不灭的忠义之魂，不难想象此类碑版的魅力。这里不妨套用其《明文案序上》的一句话："凡情之至者，其文未有不至者也。"倘"一往情深"，街谈巷议也能成为至文，何况此等寄托遗民心事的血性文章。

继承并发展此种表彰英烈的碑版之文的，是黄氏的私淑弟子全祖望。描述易代之际诸多忠义隐逸、奇人侠士，以及开一代新风的学术大师，全氏目光深邃，笔墨酣畅，不讲结构藻采，但求凸现人物特征。叙述传主立身处世之凛然大节，同时穿插若干琐碎的遗言逸事，以显其全人格，这种笔法，合于史也深于文。与桐城文章的过求简洁而有点小家子气相反，全氏之文往往失之芜杂，但一往情深，且元气

淋漓。大致喜欢史学、注重节义或讲求文章大气者，都会弃方、姚而取黄、全，比如，清人平步青与近人梁启超就都极端推崇全祖望的古文。[①]

既能体现清代学术之博大精深、又能显示学者之文的独特魅力的，或许可以举戴震与汪中为例。长于叙述，本来就是史家的看家本领；经学家而长于文，方才显得难能可贵。戴震与姚鼐同样主张合义理、考核、文章为一事，姚以"文章"为根基，而戴以"义理"为大本。乾嘉以下，戴东原"考核"与"义理"之大名如雷贯耳，反而其文章不大为人提及。戴氏曾批评阎若璩"能考核而不能做文章"，可以想象其对自家文章的抱负；弟子段玉裁称戴氏从小揣摹太史公笔法，撰经说时也得益于此，故其文章"精义上驾乎康成、程、朱，修辞俯视乎韩、欧"[②]。其所撰《原善》、《句股割圜记》等稽核说理之文，皆厚积薄发，穷幽极眇，更难得的是其文字之纯朴高古。后世喜欢说经文字者，常以戴氏之高古鄙视只知摹拟八大家的桐城之浅薄。蒋湘南嘲笑过桐城文章之奴、蛮、丐、吏、魔、醉、梦、喘，接着就是表彰戴东原："其文简而奥，醇而腴，雅而奇，遒而穆。"[③]

同样学问渊博识见超群，汪中的文学成就更为后人所肯定。汪氏《述学》博考三代学制，表彰周秦诸子，其眼界之开阔与思想之深邃，远非只学韩柳、程朱者可比。发为文章，则陶熔汉魏，自铸伟词。其《哀盐船文》、《广陵对》等，皆辞旨凄婉，寄托遥深。至其平生为文，托体甚高，力主骈散合一，更是出于对空疏不学的桐城文章的不满。

---

① 平步青：《鲒埼亭文集跋尾》云："尝言今之古文，以全谢山为第一"；梁启超：《中国近三百年学术史》第八章称："若问我对于古今人文集最爱读某家，我必举《鲒埼亭》为第一部了。"

② 均见段玉裁：《戴东原先生年谱》所附关于戴氏学行的追忆。

③ 蒋湘南：《七经楼文钞》卷四《与田叔子论古文书》、《与田叔子论古文第三书》。

除了强调对偶声色、清辞丽藻的美感价值，更因写作骈文依赖博学与才情，方显汪氏既擅词章又长说经的特长。

驰骋才情毕竟非经学家当行，乾嘉之学极盛时，绝大部分学者醉心考据而忽略辞章。既不满汉学家的琐碎，也不满桐城派的肤浅，袁枚、章学诚分别崛起于清中叶文坛。章氏晚年极力诋毁袁氏，可正如钱穆指出的，"两人论学，颇有相似"。这不只体现在对考据潮流的攻击[①]，也体现在对桐城古文的蔑视。袁枚自居文人，不屑于介人其时热火朝天的汉宋之争，其对考据家的批评，与章学诚的讥其襞绩补苴无益于道不同。《与程蕺园书》将南宋理学、前明时文与本朝考据同列古文三弊，其中又以考据之弊最大：

> 近见海内所推博雅大儒，作为文章，非序事噂沓，即用笔平衍，于剪裁、提挈、烹炼、顿挫诸法，大都懵然。

袁氏以能剪裁夸耀于"博雅大儒"，又以合奇偶卑视桐城"义法"。其论文兼取六朝骈俪，讲求奇偶相间，对时人学八家文从平易的欧曾入而不从奇峭的韩柳人甚不以为然[②]。所有这些，都切中桐城末流庸弱不振之弊。即便对方苞，袁枚也讥其才力薄，上不得"万言书"、叙不得"真豪杰"——袁氏自诩吃得住"大题目"，文章"饶奇气"，"喜于论议"，长于"金石序事"[③]。袁氏之论议确有陆、贾之风，其碑传也多名巨大吏；可限于学识性情，写得潇洒自如的还是那些奇人逸士。另外，袁氏乃性情中人，其伤逝悼往的祭文(如《祭妹文》、《韩甥哀词》)，善以琐事寄怀，笔墨简洁而韵味无穷，最见其文章特色。

不同于袁枚的自居文人，章学诚基本上是个学者，但单是"文史通义"这四个字，已足见其抱负，起码不想让方苞辈独擅文名。其《文学叙例》针对其时文章之弊，要求弟子"屏去世俗所选秦汉唐宋仅论

① 钱穆：《中国近三百年学术史》，中华书局1986年版，第428页。

② 参阅袁枚：《答友人论文第二书》、《书茅氏八家文选》。

③ 参阅袁枚：《答孙俌之》、《答程鱼门书》。

词致不求理实之文，而易以讨论经史、辨正典章、讲求学术之文"，这实际上是实践其文道合一的主张，以"学者之文"取代"文人之文"。具体论述时，章氏以桐城文章为假想敌[①]。至于自家文章，章学诚似乎对传写人物记事述言最感兴趣。批评戴震"记传文字，非其所长"，强调"文章以叙事为最难"[②]，可见其努力方向。只是章氏最为精采的文章，其实并非"记传文字"，而是辨章学术、考镜源流的《文史通义》。晚年撰《丙辰劄记》，其中有一段妙语：

> 《文史通义》多警策动人，清言隽辨，间涉诙谐嘲笑。江湖游客藉为谈锋，科举之士用资策料，斯亦已尔。乃有时流，自命著述，往往阴剿其言。至于引伸触类，往往失其指也。

这"抱怨"中，大有得意之色。第一句"自报家门"，大致说出此书的文章风格，似乎没必要再多费口舌。

清代学术史上，除了汉宋之争，还有今古之辩。经古文学家注重典章制度，其学讲实事求是，其文则朴直古拙；经今文学家强调微言大义，其学多引申发挥，其文则瑰丽幽秘。学派不同，文学趣味迥异，故章太炎、刘师培对魏源、龚自珍殊无好感；可即便如此，也不否认其文章之纵横恣肆极富感染力。刘氏甚至追根溯源，描述这一学派的文章风格：

> 常州人士，喜治今文家言，杂采谶纬之书，用以解经，即用之入文，故新奇诡异之词，足以悦目。且江南之地，词曲尤工，哀怨清遒，近古乐府，故常州之文，亦词藻秀出，多哀艳之音，则以由词曲入手之故也。[③]

此前蒋湘南《与田叔子论古文第三书》已极为推崇"精西汉今文之家法"的刘逢禄、龚自珍和魏源，认定其"自能以真古文示天下"，非桐城

① 参阅章学诚：《文理》、《古文十弊》和《清漳书院留别条训》。
② 参阅章学诚：《答沈枫墀论学》、《论课蒙学文法》。
③ 刘师培：《论近世文学之变迁》，《国粹学报》第二六期。

诸君所能比拟;刘师培接着表彰庄存与文辞"深美闳约"、宋翔凤"其音则哀而多思,其词则丽而能则",甚至断言:"近人谓治《公羊》者必工文,理或然欤!"

以杂谶纬故多诡异、工词曲故多哀艳来概括刘逢禄辈尚可,用来描述其弟子龚自珍,或者后学康有为,可就显得勉为其难了。龚氏的负才使气,以及文章之怪诞妩媚,远在其师之上。同样师事刘逢禄的魏源,极为赞赏龚氏之文,并称其学:

> 于经通《公羊春秋》,于史长西北舆地。其书以六书小学为入门,以周秦诸子吉金乐石为崖郭,以朝章国故、世情民隐为质干。晚尤好西方之书,自谓造深微云。[1]

注重边事、好论世情,根柢于其通经致用的学术取向;而上法诸子、晚耽佛学,很大程度是为谋求思想的解放。这两者决定了其以狂放不羁的思考、恢诡奥博之文辞,出而讥切时政者最见光采。龚氏读书博杂,才气横溢,时人多惊叹其辞采丰伟;但更难得的是《尊隐》、《论私》、《病梅馆记》等议论之精微深切,一扫桐城古文"不宜说理"的感叹。[2]

谭嗣同《论艺绝句六篇》咏及文章,有"千年暗室任喧豗,汪魏龚王始是才"句;自注除称颂汪中、魏源、龚自珍、王闿运之独往独来放笔驰骋外,更指斥"骈散分途"以及归、方以来只知模仿八家之"古文"。四家中龚自珍影响最为深远,所谓光绪间新学家,"大率人人皆经过崇拜龚氏之一时期"[3],最合适的例子便是康有为师徒。康氏自负经世才略,治今文,习古礼,杂王霸,好引周秦诸子及佛典,唯一不

---

① 魏源:《古微堂外集》卷三《定庵文录序》。

② 曾国藩:《与南屏书》称:"古文之道,无施不可,但不宜说理耳。"此乃桐城文章通病,而非古文之先天痼疾。

③ 梁启超:《清代学术概论》第二十二节,《梁启超论清学史二种》,复旦大学出版社1985年版。

同于龚氏的，是文章中更添声光化电。龚、康同属今文学派，论学宗旨相同不足为怪；即便文章，龚、康也是血脉相通。康氏论文取气势，重周秦而不重唐宋，赞赏龚文之“从子书出”，主张“先学骈文后学散文”[①]，再加上思路诡诞用语驳杂，在在都与桐城戒律相左。七次上书清帝，除显其学问胆识外，更见其磅礴之气与豪逸之笔。袁枚所向往而又力所不及的“大题目”，在康有为手里显得游刃有余。这种文章境界，自非讲“义法”的桐城诸家所能想象；可也容易流于大言欺世，自矜立异，经不起再三的阅读品味。

桐城以外文章，或高古，或绮丽，或博雅，或恣肆，除袁枚外都以学识深厚为根基，故其突破程朱理学、韩柳古文的藩篱，主要是体现其文、学合一的追求，而不是独树新帜。这里其实潜藏着一种危机：桐城文章日趋庸弱，派外好手又不屑全力以赴苦心经营，“古文”自我更新的机缘越来越少；以至胡适等人登高一呼，延续千年的“古文”，竟随着“桐城谬种选学妖孽”的口号而迅速隐退。

---

① 康有为：《万木草堂口说》（《长兴学记·桂学答问·万木草堂口说》，中华书局 1988 年版）之“文章源流”、“论文”、“骈文”节。

第七章　从白话到美文

二十世纪中国散文，其基本面貌与唐宋古文、晚明小品、桐城文章大不一样，最明显的特征莫过于使用白话而不是文言。借“文白之争”来理解这个世纪文章风格的嬗变，无疑是最直接也最简便的一路。从晚清到“五四”的白话文运动，大大拓展了散文驰骋的天地。可“白话”的成功，不等于“美文”的胜利，这中间虽不无联系，却仍关山重重。借助于历史进化的文学观，胡适等打倒了“古文学”并重建中国文学史上的“正统”[①]；可“死文学”、“活文学”的分类方法，只适应于对文言文的批判；在实际创作中，如何调适文白始终是个很有诱惑力的课题。

周作人从背面落笔，将文学革命解释为“对于八股文化的一个反动”，倒也别出心裁[②]。无论如何，1905年的废科举，在中国文化史上具有划时代意义，这点谁也不会否认。流行五六百年的八股文体随着科举的崩溃而逐渐消亡，至此，中国文人才“真与时文永诀”。周氏抓住“八股”作文章，对并非铁板一块的“古文学”的理解，比只讲文白对峙的胡适高明。而且，这种分析注重中国文章自身变革的动力，与清代学者对八股文的批判接上了轨，也与“五四”时期“桐城谬种选学妖孽”的口号遥相呼应。

---

① 胡适：《〈中国新文学大系·建设理论集〉导言》，《中国新文学大系·建设理论集》，上海良友图书公司1935年版。

② 周作人：《论八股文》，《看云集》，上海开明书店1932年版。

直接承继清人对桐城文章的批评的,是章太炎和刘师培;周氏兄弟以及钱玄同等虽受其影响,但另有思想资源。周作人再三强调"就散文说",新文学家与公安三袁"相差不远"。可所谓减去新文学家"所受到的西洋的影响,科学、哲学、文学以及思想各方面的"[①],此说本身已经凸现了五四与晚明两代作家的绝大差异。正因为如此,朱自清虽承认明朝名士派文章与现代散文相近,仍然强调"现代散文所受的直接的影响,还是外国的影响"[②]。不同时期不同作家所受的"外国的影响"当然大不一样,只是相对于此前或追踪秦汉,或临摹唐宋,毕竟开辟了一个全新的天地。

谈论二十世纪中国文学,大概都无法回避"古今东西"之争。相对于诗歌、话剧或者小说,散文的"历史脐带"更加明显。"魏晋文章"以及"晚明小品"某种程度的复活,可能是最令人迷惑也最令人感兴趣的话题——因其与周氏兄弟这两位散文大家的文学命运密切相关,而且,这种有意无意的"寻根",很可能是散文在二十世纪的文学变革中步伐最为稳健的根本原因。

第一节　报章与白话

"自报章兴,吾国之文体,为之一变。"[③] 此说立于二十世纪第二年,乃报人的自我陈述,不免略带夸张与炫耀。此前此后风云变幻,足证此说并非无稽之谈。或许,借报章的崛起讨论文体的嬗变,比起从"文白之争"入手更能探本。后者因系五四文学革命的导火线,历

① 周作人:《〈杂拌儿〉跋》、《永日集》,上海北新书局1929年版;《中国新文学的源流》第二讲,北平人文书店1932年版。

② 朱自清:《〈背影〉序》,《背影》,上海开明书店1928年版。

③ 《中国各报存佚表》,《清议报》第100册,1901年。

来为世人所关注。

胡适论及白话文运动的成功，也曾提及王韬的"报馆文章"以及梁启超的"新文体"[①]；但仍将其混同于一般的著述，不大考虑"报馆文章"的生产方式与读者对象对已有文体的改造。胡适平生论文治学议政，大大得益于近世崛起的报刊；可为白话文运动溯源时讨论诸多社会历史文化因素，惟独对报章与文体的微妙关系很不敏感。倒是新闻史家戈公振二十年代就注意到这一点：

> 清代文字，受桐城派与八股之影响，重法度而轻意义。自魏源、梁启超等出，绍介新知，滋为恣肆开阖之致。留东学子所编书报，尤力求浅近，且喜用新名词，文体为之一变。[②]

为了介绍新知而选择"报馆文章"，而"报馆文章"必须适应一般读者而不是文坛领袖或主考官的要求，因而，必然冲破桐城义法与八股藩篱，日趋"恣肆"与"浅近"。这一点对晚清以至五四的文学革命影响极大。

可以这么说，没有报馆这个"传播文明新利器"，中国文章不可能在短短几十年间发生如此巨大的变革。强调报馆改造文体的重要性，最简单的例证是，二十世纪中国的散文，绝大部分首先作为报刊文章而流通，而后才结集出版。这种生产方式，不能不影响其文章的体式与风格。时评、杂感、通讯、游记等不用说，就连空灵潇洒的小品也不例外。二十年代末梁遇春指出"小品文同定期出版物几乎可说是相依为命的"[③]，三十年代初林语堂等制造小品热，靠的也是《论语》、《人间世》等刊物。

---

① 参阅胡适：《五十年来中国之文学》(《胡适文存》二集卷二，上海亚东图书馆1924年版)、《〈中国新文学大系·建设理论集〉导言》(《中国新文学大系·建设理论集》，上海良友图书公司1935年版)。

② 戈公振：《中国报学史》，中国新闻出版社1985年版，第109—110页。

③ 梁遇春：《〈小品文选〉序》，《小品文选》，上海北新书局1930年版。

最早自觉用“报馆文章”来改造已有文体的，当属1874年起创办并主编《循环日报》的王韬。王氏的《弢园文录外编》乃中国历史上第一部报刊文集，其《自序》称“于古文辞之门径，则茫然未有所知”，并非故作谦虚，而是认定报刊文章另有“法度”：

> 知文章所贵，在乎纪事述情，自抒胸臆，俾人人知其命意之所在，而一如我怀之所欲吐，斯即佳文。

报刊文章之纪事述情自抒胸臆，以及文字力求浅近，除了考虑读者的接受能力，还因追求时效，故无法仔细琢磨。“匆迫草率”本是为文大忌，可梁启超回答关于其《时务报》文章率尔操觚的批评时，竟无多少悔意；就因为在他看来，“报章”与“著述”体例不同。[①]

戊戌前后，不少仁人志士希望以报馆言论变易天下，文体的改造于是更迫在眉睫。其时影响最大的是梁启超的“时务文体”。至于严复、章太炎简洁古雅的文字，虽仍有知音，但与报刊整体风格不大协调，借用黄遵宪的评价：“此文集之文，非报馆之文。”[②] 由追求传世的“文集之文”，转为着眼觉世的“报馆之文”，晚清文章风格之争，涉及的远不只是文白与雅俗。围绕《原富》译述的争论，甚至逼出了“文界革命”的口号。先是梁启超批评严复“文章太务渊雅，刻意模仿先秦文体，非多读古书之人，一繙殆难索解”，并将其归结为追求“藏山不朽之名誉”的“文人结习”；严复则嘲笑“粗犷之词”与“鄙倍之气”，反对“徒为近俗之辞，以取便市井乡僻之不学”，因而也就等于拒绝了“言庞意纤”且“蜉蝣旦暮”的报馆文章[③]。严氏“中国文之美”的提法曲高和寡，而梁氏的“文界革命”口号则响彻云天，很大原因在于后者

① 梁启超：《与严幼陵先生书》，《饮冰室合集·文集》卷一，上海中华书局1936年版。

② 黄遵宪：《致汪康年书》，《汪康年师友书札》，上海古籍出版社1987年版，第2351页。

③ 《绍介新著·〈原富〉》，《新民丛报》第一期，1902年2月；严复：《与〈新民丛报〉论所译〈原富〉书》，《新民丛报》第七期，1902年5月。

符合当时正方兴未艾的报刊事业以及文体变革的发展趋向。

从郑观应明确提出"盖新闻者,浅近之文也",到黄远庸自觉摒弃"典重深厚"的笔墨而选择"通俗文"[①],清末民初文章风格日趋通俗浅近。与此同时,出现了《演义白话报》、《无锡白话报》等一大批以开通民智、传播新知为目的的白话报刊。浅近文言与粗俗白话颇有差别,但其审美趣味对桐城文章的"雅驯"都构成极大的挑战。裘廷梁只是认定白话乃"维新之本",不考虑其审美价值;梁启超意识到"俗语之文学"乃文学进化之关键,但仍以文言写作[②]。所有这些,使得晚清白话文章艺术水平不高。可白话报刊的出现,培养了新一代读者的文体感,对"五四"文学革命影响甚大。考察陈独秀、胡适之从《安徽俗话报》、《竞业旬报》走到《新青年》的历程,不难明白这一点。

《新青年》作为一个杂志,在近代中国发挥了巨大的作用,尤其在思想启蒙与文体革新方面,是一面无可替代的旗帜。白话文运动提倡于晚清,成功于"五四",与《新青年》诸君的努力密不可分。胡适的《文学改良刍议》以及陈独秀的《文学革命论》,断言"白话文学之为中国文学之正宗,又为将来文学必用之利器",并以欧洲文化为武器,公开对桐城派及骈体文宣战。晚清与"五四"的文白之争大不相同,前者是为白话争生存,后者则是为文言留余地——林纾及《学衡》诸君无疑更欣赏文言,可发言时主要针对白话的粗俗不雅,希望用文言来改造白话。胡适等人断然拒绝了文白调和的主张,一是坚信"已死的文言只能产生出没有价值没有生命的文学",二是害怕白话文学立足未稳根基尚浅,因而不得不持强硬态度。所谓"国语的文学,文学的

① 参阅郑观应:《盛世危言·日报上》(《郑观应集》上册,上海人民出版社1982年版)、林志钧:《〈黄远生遗著〉序》(《远生遗著》,商务印书馆1920年版)。

② 参阅裘廷梁:《论白话为维新之本》(《中国官音白话报》第十九、二十期,1898年8月)、《小说丛话》中饮冰语(《新小说》第7号,1903年9月)。

国语”,已经蕴涵着改造白话以使之更具表现力的意味[1]。只是此事不劳古文家操心,白话文的提倡者希望选择适当时机再做自我调整。事实上自二十年代起,鲁迅等人的文章已经明显汲取文言养分。像胡适那样终生排斥文言的,毕竟是极少数。

胡适提倡白话功勋卓著,只是分“文白”、说“死活”时略嫌粗糙简单,再加上放不下“首揭义旗”的架子,作文时真的如其所倡“有什么话,说什么话;话怎么说,就怎么说”[2]。如此作文,自是清通有余而隽永不足。“适之体”在“五四”前后也曾流行一时,但很快因其过于平直缺乏美感而被世人所遗忘。平心而论,文学创作非适之所长,胡氏的功绩在于大刀阔斧地为后人开路。

报馆文章不只浅白,而且兼容并包,这无疑有利于不同文体之间的交流与对话。谭嗣同就曾用晚清常见的夸张语调,赞美报章“总宇宙之文”:

> 信乎经国之大业,不朽之盛事,人文之渊薮,词林之苑囿,典章之穹海,著作之广庭,名实之舟楫,象数之修途。总群书,奏《七略》,谢其淹洽;甄七流,综百家,惭其懿铄。[3]

谭氏将天下文章别为三类十体,而惟有报章能够无所不包;俗士谓“报章繁芜阘茸见乖往例”,不知此正是文体更新的契机。谭氏论文,本就鄙薄桐城,力主骈散合一,报章为其冲决“词章之网罗”提供了绝好的机会。只可惜“出师未捷身先死”,这种借报馆文章颠覆桐城义法的愿望,只能由其好友梁启超来完成。

谭、梁都曾经历从日治帖括,刻意规摹桐城;到上溯秦汉下循六朝,好沉博绝丽之文;再到冲决凝固的“文例”,纵笔所至不检

---

①② 胡适:《建设的文学革命论》,《新青年》4卷4号,1918年4月。

③ 谭嗣同:《报章文体说》,《时务报》第二十九、三十册,1897年6月。

束三阶段[1]。以调谐骈散破桐城义法，汪中、龚自珍等已开先例；谭、梁的文体解放，不同于前辈处，在于"报馆文章"这一前所未有的新因素。谭氏只是意识到文体变革的可能性，梁氏则以其"新文体"开创了一代文风。时人称之为"从古至今文字之力之大无过于此者矣"，史家也认定"二十年来的读书人差不多没有不受他的文章的影响的"[2]，可见其确实"别有一种魔力"。在《清代学术概论》中，梁启超描述"新文体"特征，强调其形成于《新民丛报》时期：

> 启超夙不喜桐城派古文，幼年为文，学晚汉魏晋，颇尚矜炼，至是自解放，务为平易畅达，时杂以俚语、韵语及外国语法，纵笔所至不检束，学者竞效之，号新文体。老辈则痛恨，诋为野狐。然其文条理明晰，笔锋常带情感，对于读者，别有一种魔力焉。

梁氏处"过渡时代"，读书博杂，再加上主报馆笔政，为文的最大特征在于不守规矩，打破已有的文体界限。古文与时文、骈文与散文、史传与语录、辞赋与佛典，乃至日文语法与西学词汇，都在梁启超文中竞相出场。前人论文讲体式，家法不同者戒律自然不同，但都认定有所"不可"，梁氏则百无禁忌。讨论"俚语"与"韵语"何以杂处、或者"情感"与"条理"如何协调，都不是关键所在；梁氏文章的奥秘在于"纵笔所至不检束"所带来的文体之"解放"。梁文之纵横捭阖、汪洋恣肆，与其"横溢"之"才气"有关，但更得益于"报馆文章"的纵容与怂恿。

梁启超的政论影响大；优点、缺陷都很明显，后人评论"新文体"，大都以之为例。其实，梁氏的史传(如《谭嗣同传》、《罗兰夫人传》)和

---

① 参阅谭嗣同：《三十自纪》和《论艺绝句六篇》(《谭嗣同全集》，中华书局 1981 年版)、梁启超：《三十自述》(《饮冰室合集·文集》第四册)和《清代学术概论》(《饮冰室合集·专集》第九册第二十五章)。

② 参阅黄遵宪：《致饮冰主人书》(光绪二十八年四月)；胡适：《五十年来中国之文学》第五节。

杂感(如《饮冰室自由书》)更有文学意味。局限于政论的"新文体",很容易被误解为"应用的古文"或"纯为报章文字,几不可语乎文学"[1]。引进"史传"与"杂感",梁氏的文学追求,方才真正呈现出来。借报章改造古文,虽有效地打破了文体界限,开启了变革的无限可能性,但囿于志向及趣味、才情,梁氏文章终未大成。随着五四以后"美文"的兴起,"新文体"作为"过渡时代的英雄",也就完成其使命,隐入历史深处。

第二节　译文与美文

"新文体"受到的最直接批评,是其"新名词"以及"外国语法"。西学东渐,新名词的输入不可避免。用什么文体译介新学,是个棘手的问题。像严复那样"一名之立,旬月踟蹰",尽量选择"汉以前字法句法",固然比"以其时文、公牍、说部之词译而传之"高雅[2],可重新组合的古语其实不易达意,更不易推广。借用日语译词或直译西学术语,虽较为切实可行,又不免破坏文章的韵味。

叶德辉的嘲笑代表了守旧者的偏见,可也凸现了文体革新的艰难:

> 论其语,则翻译而成词;按其文,则拼音而得字。非文非质,不中不西。东施效颦,得毋为邻女窃笑耶?[3]

就连早年倡言广译"泰西、日本各学精要之书"的康有为,后来也对译

① 参阅胡适:《五十年来中国之文学》;胡先骕:《评胡适〈五十年来中国之文学〉》(《学衡》十八期,1923年6月)。

② 参阅严复:《〈天演论〉译例言》;吴汝纶:《〈天演论〉序》,均见《严复集》第五册,中华书局1986年版。

③ 叶德辉:《郎园书札·答人书》,又见《翼教丛编》卷六,1898年刊。

书必然带来的“不雅之名词”非常不满，叹为“真吾国文学之大厄也”[①]。晚清确有不少矜奇夸博、借新名词文其浅陋的，可这不足以成为禁绝新名词的理由。还是王国维说得实在些：“好奇者滥用之，泥古者唾弃之，二者皆非也。”[②]

随着时势推移，新名词逐渐为国人所熟悉，并渗透到日常口语中，即使反对者也无法完全避开。就对中国文章体式的改造而言，显赫的“新名词”其实不如隐晦的“外国语法”更带根本性。前者扩大了文章的表现范围，后者则涉及中国人的思维方式与审美趣味。梁启超对“仿效日本文体”极有兴趣，自称“好以日本语句人文”[③]。这不只是指其借用日人创造的新名词、采取文俗并用的策略，也包括喜用长句及倒装句，以求文气的畅达与说理的缜密。梁氏并不精通日文，其仿效自然也不到家。二十年代，鲁迅屡次比较中文与日文，强调中国文法不精密导致中国人思路粗疏；中文太急促，不如日文之优婉[④]。这自然只是一家之言。不过，借“外国语法”来改造中国文章，这在清末民初是一种普遍趋向。严复、章士钊之注重名学与文法，使其文章条理清晰，逻辑谨严，一改古文不善说理与浮泛之气，对五四以后政论文的发展影响极大。

“五四”白话文运动的成功，并非只是禅宗语录或章回小说的得势；新名词以及外国语法的引进，对建设新的“国语”至关重要。同样道理，“国语的文学”也不可能外在于世界文学潮流，即便传统渊源最

① 参阅康有为：《请开局译日本书折》和《中国颠危误在于全法欧美而尽弃国粹说》，均见《康有为政论集》，中华书局1981年版。

② 王国维：《论新学语之输人》，《静庵文集》，1905年版。

③ 参阅梁启超的《论中国人种之将来》（《清议报》19册）和《夏威夷游记》（《清议报》35—38册）。

④ 参阅鲁迅《〈池边〉译者附记》、《〈桃色的云〉序》、《将译〈桃色的云〉以前的几句话》、《关于翻译的通信》和《硬译与文学的阶级性》，均见人民文学出版社1981年版《鲁迅全集》。

为深厚的散文,也无法独自完成其蜕变。英国随笔的介入,是现代中国散文形成与发展中重要的一环。

1922年,胡适撰《五十年来中国之文学》,结尾处提及五四新文学各体裁的成就,对散文的发展极有信心:

> 这几年来,散文方面最可注意的发展乃是周作人等提倡的"小品散文"。这一类的小品,用平淡的谈话,包藏着深刻的意味;有时很像笨拙,其实却是滑稽。这一类的作品的成功,就可彻底打破那"美文不能用白话"的迷信了。

这与其说是历史总结,不如说表达了"五四"那代作家的愿望。因胡适的"盖棺论定",距离周作人的提倡"美文",尚不到一年时间,根本不可能如此迅速获得成功。不过,胡适等人的期待没有落空,"小品散文"的提倡确实是"白话"走向"美文"的关键。

周作人的文学趣味受日本的俳文与随笔影响甚深,可《美文》介绍的却是英美的小品作家;此后虽有人泛谈各类散文,但大部分作家接受周对美文的定位[①]。周氏只是开了个好头,进一步的论述留给胡梦华与梁遇春——后者的三部英国小品文选,更是其理论的绝好例证。将Essay译成"絮语"或"小品",其实不大尽如人意。不过,胡、梁二位都抓住此类文章的基本特征:如家常絮语、用轻松的文笔随随便便谈人生;挣脱世俗偏见、从一个崭新的观察点去领略人生乐趣;其特质是个人、非正式与诙谐;其风格则是洒脱、含蓄与冲淡闲逸[②]。

进入三十年代,小品文因林语堂等人的鼓吹而盛极一时,可也因其模仿者从"宇宙"走向"苍蝇"、从"幽默"走向"油滑"而受到左翼作

① 参阅周作人:《美文》(《晨报副刊》1921年6月8日);王统照:《散文的分类》(《晨报副刊·文学旬刊》第26、27号,1924年2、3月)。

② 参阅胡梦华《絮语散文》(《小说月报》17卷3号)以及梁遇春为《英国小品文选》(上海开明书店1929年版)和《小品文选》(上海北新书局1930年版)写的序。

家的激烈抨击。即使如此，在二十世纪中国作家所接受的外国散文中，英国随笔的影响仍是最为深入而且持久。郁达夫曾就此作过解释：一是"中国所最发达也最有成绩的笔记之类，在性质和趣味上，与英国的Essay很有气脉相通的地方"；一是中国人接受西洋文化，"大抵是借用英文的力量的"。[①]

将文学作为作家自叙传的郁达夫，其小说之散文化，一如其散文的小说化。早期散文《还乡记》、《南行杂记》中的孤独感、性意识以及过分的宣泄，与其小说如出一辙。进入三十年代，渐归平淡隽逸，方才显出其文章之美。《屐痕处处》和《闲书》两本集子，分别代表郁氏记游与随感两种笔墨情趣。在《清新的小品文字》中，郁达夫埋怨西洋随笔过于讲理，"没有东方人的小品那么的清丽"。在郁氏看来，小品文字的可爱之处，"就在它的细、清、真的三点"；而公安、竟陵以及日本的记行文、写生文，恰好都具备这些优点。"讲理"不是郁文的长处，而"清丽"则源于古老的东方。对于郁达夫来说，英国随笔只是一种必要的文化修养，并没有渗入其文章的血脉。

梁遇春则大不一样，他之被郁达夫称为"中国的爱利亚"，不难想象其与英国随笔的因缘。在《英国小品文》的译者序中，梁氏强调中国文学里很少"带有 Essay 色彩的东西"，只是为了循俗，不得已译成"小品"。梁遇春译、撰小品，虽受周作人启示，却与其提倡的晚明小品了无关系，其知识背景与审美趣味全系于英国随笔。梁氏薄命，生前只出版过《春醪集》、《泪与笑》两个集子，其才华之未能充分展现可想而知。正如梁氏所说，"凡是做小品文章的人，多数都装说自己是个单身汉而且是饱经世故的老人，因为单身汉同老头子对于一切事

① 郁达夫：《〈中国新文学大系·散文二集〉导言》，《中国新文学大系·散文二集》，上海良友图书公司1935年版。

情常有种特别的观察点，说起话来也饶风趣”[①]。这种文章不只需要一个好的观察点，还需要洒脱的心态、奇思妙想，以及广闻博识——后者因作者的过早去世而落空。难得的是，梁氏谈“流浪汉”，谈“救火夫”、谈“人死观”，都能兼及理趣与风情，用年轻人特有的敏感以及他所崇拜的兰姆(Charles Lamb)的“宽大通达的眼光”和“广大无边的同情心”[②]，来弥补学识与阅历的不足。

梁遇春的短处，正是梁实秋优势所在。二梁都受英国文学影响，都写“艺术的散文”，若梁实秋所讲究的“简单”、“恰当”、“感情的渗入与文调的雅洁”等[③]，想来梁遇春也都会赞同。只是如此强调“节制”与“割爱”，却非少年文章本色。悬此高的后近二十年，梁实秋方才正式开笔写散文，其学识以及控制文字的能力已臻成熟，难怪《雅舍小品》一出手便博得满堂彩。此书开篇自述“长日无俚，写作自遣，随想随写，不拘篇章”，以及第二篇的引述兰姆的《伊利亚随笔》，无意中交代了其文章渊源及写作风格。有学人的博识，又不乏文人的雅趣，梁实秋的散文越写越好，晚年的怀人、怀乡之作尤为动人。

梁实秋论文宗美国新人文主义者白比特(Irving Babbitt)，林语堂对此很不以为然。《论文上》以金圣叹的“性灵”代答白氏及其中国信徒。术语来自公安三袁，理论眼光则得益于克罗齐(B. Croce)。表面上林氏三十年代因办《论语》、倡闲适而名满天下，可其文章骨子里近英国随笔而远晚明小品。林语堂之说闲适、辨性灵，由袁中郎上溯苏轼与庄周，发掘并表彰中国人悠远的“生活的艺术”，除了周作人的启迪，再就是将“幽默”中国化的努力。林氏首译 Humour 为“幽

① 参阅梁遇春为《英国小品文选》中《毕克司达夫先生访友记》和《黑衣人》所撰的译者注。

② 梁遇春：《查理斯·兰姆评传》，《春醪集》，上海北新书局 1930 年版。

③ 梁实秋：《论散文》，《新月》1 卷 8 号，1928 年 10 月。

默”，并将其作为滋润人心、改良文学的妙方良药，希望以其“清淡自然”来取代嘲讽的“尖刻冷酷”与滑稽的“炫奇斗胜”：

> 欲求幽默，必先有深远之心境，而带一点我佛慈悲的念头，然后文章火气不太盛，读者得淡然之味。幽默只是一位冷静超远的旁观者，常于笑中带泪，泪中带笑。[①]

这种关于幽默的界说，与英国随笔的趣味非常接近。实际上林语堂的《大荒集》、《我的话》等，也与二梁的风格相似。所谓袁中郎与苏东坡，只是为传播“小品文笔调”而找到的东方例证，林氏对此有充分的自觉：“须寻出中国祖宗来，此文体才会生根。”[②]

“两脚踏东西文化”的林语堂，因着力于嫁接英国随笔与晚明小品，其“幽默”不时为“闲适”所冲淡。张爱玲、钱钟书的散文，或许更得英国式幽默之精髓；只是认定幽默只能“别有会心”而不能提倡，对世人之“借笑来掩饰他们的没有幽默”大不以为然[③]。张、钱都主要以小说名家，可薄薄一本《流言》与《写在人生边上》，足以显示其机智与洒脱。还是英国随笔里常见的充满好奇心的“旁观者”，谈“女人”，说“更衣”，还有“公寓生活记趣”；或者用一种“业余消遣者的随便和从容”，在人生边上写下关于“吃饭”、关于“快乐”以及“教训”等等的随想。其兴趣的广泛与观察的敏锐，都令人叹为观止，只是对自家学识与才情未免过于自信，不时有炫耀的欲望。

三四十年代作家对域外文章的借鉴，由“新名词”而“外国语法”，而“随笔”，而“幽默”，兼及修辞、风格与文体，取法西方以改造中国文章的工作，至此基本完成。至于此前此后大显身手的“报告文学”，虽也是舶来品，因更多从属于新闻事业，这里不拟涉及。

---

① 林语堂：《论幽默》（中），《论语》第 33 期，1934 年 1 月。
② 林语堂：《小品文之遗绪》，《人间世》第 22 期，1935 年。
③ 钱钟书：《说笑》，《写在人生边上》，上海开明书店 1941 年版。

第三节 杂感与小品

1935年，周作人、郁达夫分别为《中国新文学大系》编散文集并作序，周氏称"新散文的发达成功有两重的因缘，一是外援，一是内应"；郁氏则称"中国现代散文的成绩，以鲁迅周作人两人的为最丰富最伟大"。世纪末回眸，周、郁二君的见解基本上可以接受，只是必须略作调整。周氏所说的"内应"，指言志派文学的复兴，直接的影响来自公安三袁；假如承认鲁迅杂感代表"中国现代散文的成绩"，这种说法的片面性便不言而喻。

周作人提倡"美文"，着意嫁接"公安派与英国的小品文"；鲁迅译介厨川白村的《出了象牙之塔》，对任心闲话而且"带一点幽默和雍容"的英国随笔也颇多好感[①]。欣赏 Essay 并有所借鉴，这点周氏兄弟没有多大差别。鲁迅、周作人之所以成为现代中国散文最主要的两种体式"杂感"与"小品"的代表，除了政治理想与思维方式的差异外，还与其寻找的"内应"不同有关。周氏兄弟的或追踪魏晋，或心仪晚明，与林语堂为引进英国随笔而立志"寻出中国祖宗来"大不一样；就因为这是"中国文章"自己提出来的问题，虽经五四话语的转化，仍能与明清之文及其论争接上轨。

鲁迅受魏晋文影响，而接受的契机在于从太炎问学，这点已成学界共识[②]。章氏之追踪魏晋，则是清代文章之变逼出来的。晚清文坛，取法唐宋的桐城一派仍有很大势力；挑战者以步武六朝、分辨

---

① 参阅周作人：《〈燕知草〉跋》（《永日集》，上海北新书局1929年版）和鲁迅：《小品文的危机》（《南腔北调集》，上海同文书店1934年版）。

② 参阅王瑶：《论鲁迅作品与中国古典文学的历史联系》第二、第三节，《文艺报》1956年第19、20号。

文笔相号召，也已渐成气候。章氏起步，直接面对的便是此主古文的“桐城”与主骈文的“选学”。论学论文均高自标榜的章太炎，对时人多有刻薄语，但仍推许汪中的文质相扶与姚鼐的能守法度。在《自定年谱》与《自述学术次第》中，章氏都提到其读魏晋玄文而文章大变。先学韩愈之奥衍不驯，后转汪中之浮华靡丽，此乃晚清文人的常态，章氏也是这么走过来的。三十五岁那年(1902年)，“读三国两晋文辞，以为至美，由是体裁初变”。此后论文，开始摆脱“忽略名实”的桐城与“浮华未翦”的选学，而独倡足以“说典礼”、“穷远致”的魏晋之文。[①]

正如章氏所称，其时“法六代者，下视唐宋；慕唐宋者，亦以六代为靡”[②]。促使章太炎跳出这种门户之争毅然选择了魏晋的，一半是文章，一半是学术。章氏关于魏晋文章的赞赏，最著名的是《国故论衡·论式》中的一段话：

> 魏晋之文，大体皆埤于汉，独持论仿佛晚周，气体虽异，要其守己有度，伐人有序，和理在中，孚尹旁达，可以为百世师矣。

这里强调的是“持论”，而不是泛指一切文章。所谓汉人之短在“雅而不核近于诵数”，唐宋之过在“清而不根近于草野”，而魏晋之文则“有其利无其病”，也只有放逐“纪事”与“言志”，此说才能成立。曾国藩慨叹古文不宜说理，章太炎也称“名理之言，近世最短”。在章氏看来，世人之所以只能“出入风议臧否人群”，而不能“甄辨性道极论空有”，就因为忘了魏晋玄文。批评唐文的“局促”、宋文的“汗漫”，或者褒扬魏晋的“卷舒”，其实都不是关键所在；章氏最具创见的是指出名学对魏晋文章的影响。

取法唐宋或六朝者，往往“能作常文，至议礼论政则踬焉”；除了

---

① 章太炎：《与邓实书》，《章太炎全集》(四)，上海人民出版社1985年版。
② 章太炎：《国故论衡·论式》，《章氏丛书》，浙江图书馆刊本1919年。

礼政乃专门之学外，还有“立论欲其本名家，不欲其本纵横”[①]。学欧、苏而作论，容易好为大言，徒以气势欺人，也就是章氏所鄙视的闻见博杂喜自恣肆的“纵横家言”。值得注意的是，《自述学术次第》称“余既宗师法相，亦兼事魏晋玄文”；《答铁铮》解释其为何独尊法相，理由是符合“汉学诸公分条析理”以及“科学萌芽而用心益复缜密”的学术趋势。以古文经学家而推崇玄学佛理，除了章氏的反叛意识、哲学兴趣以及个性主义追求，还有就是对名学的共同嗜好。刘师培也提到“考据之文亦出名家”；“故近代之文，多名家言”。但刘君对沉思翰藻更感兴趣，且认定“骈文之一体，实为文类之正宗”，故对魏晋文之“析理绵密”没做进一步的探讨[②]。而章太炎推许魏晋文章“综核名理”，“诚有秦汉所未逮者”，这与他认准“科学兴而界说严”，不满“中国文辞素无论理”大有关系。[③]

清末民初介绍西洋逻辑学并以之改造中国文章的，以严复和章士钊最为著名；其时以“输入科学”为“提倡新文学”的前提，以“合于文法及名学”为“近世文体”主要特征者[④]，已渐成风气。只是魏晋文章除了名学，还有“玄理”与“清谈”。如果再考虑到鲁迅之追踪魏晋，还有刘师培的影响，则其杂感不只是“析理绵密”也就不难理解了。

鲁迅主张区分文学与学说，不同意章太炎将有句读的和无句读的都归入文学，这种思路使得其同情“文笔之辨”，谈论魏晋文章时也

---

① 参阅章太炎：《自述学术次第》（《太炎先生自定年谱》，香港龙门书店 1965 年版）和《国故论衡·论式》。

② 参阅刘师培：《论文杂记》（十二）和《中国中古文学史》第四课（见人民文学出版社 1959 年合刊本），《文说·耀采篇》（见《中国近代文论选》，人民文学出版社 1959 年版）。

③ 参阅章太炎：《自述学术次第》、《论承用“维新”二字之荒谬》（《国民日日报》1903 年 8 月 9 日）。

④ 黄远庸：《晚周汉魏文钞序》，《远生遗著》。

多受刘师培启发[①]。同样取法魏晋文章的“综核名理”，鲁迅异于其师处，就在于前者还兼收其“清峻，通脱，华丽，壮大”。

另外，章氏注重“玄理”，而鲁迅则突出“战斗”。鲁迅欣赏嵇康、阮籍的特立独行，师心使气，以及“思想新颖”、“长于说理”，富有战斗精神；这一点跟他将“战斗的文章”作为章太炎一生最大的功绩，以及称杂文“是匕首，是投枪，能和读者一同杀出一条生存的血路的东西”[②]，二者无疑是相通的。出于对林语堂等人只讲“闲适”、“性灵”的反感，鲁迅强调明末小品“并非全是吟风弄月，其中有不平，有讽刺，有攻击，有破坏”，这自是在理；可试图理出一条从魏晋到晚唐到明末再到五四的“挣扎和战斗”的小品文传统，总是有点勉强[③]。以1918年《新青年》开辟“随感录”专栏为标志的“杂感”的兴起，以及郁达夫所称辛辣简炼得能以寸铁杀人的鲁迅文体[④]，都远不只是魏晋文章的复活。

相对来说，周作人对晚明小品的溯源，比鲁迅之追踪魏晋更为自觉，声名也更为显赫。周氏也曾问学太炎，其攻击桐城自有师承；而其表彰晚明，则决非章氏所能苟同。章氏不满方苞之才驽，但赞赏其廓清“明末猥杂佻脱之文”；有感于“明末之风复作”使得文学衰落，甚至转而为桐城义法辩解[⑤]。这其实代表了清代学者的普遍意见——连讲义法的桐城都因“不学”遭非议，“独抒性灵”的公安自然更无立锥之地。有清一代，公安、竟陵以及“山人习气”、“明季小品”，一直被

---

① 参阅许寿裳：《亡友鲁迅印象记》（人民文学出版社1977年版）；鲁迅：《汉文学史纲要》（《鲁迅全集》第九卷）和《魏晋风度及文章与药及酒之关系》（《而已集》，上海北新书局1928年版）。

② 参阅鲁迅的《魏晋风度及文章与药及酒之关系》、《关于太炎先生二三事》和《小品文的危机》。

③ 参阅鲁迅的《小品文的危机》和《杂谈小品文》（《且介亭杂文二集》，上海三闲书屋1937年版）。

④ 郁达夫：《〈中国新文学大系·散文二集〉导言》。

⑤ 参阅章太炎的《菿汉微言》（《章氏丛书》）和《自述学术次第》。

士大夫视为为人为文的大忌。不说乾隆年间的禁毁三袁，单是博闻强记的汉学家与卫道颂圣的宋学家两头夹攻，就注定中郎辈没有抬头之日。不过，既然桐城义法是作为公安性灵的批判者登台，反过来，否定桐城义法，也就可能导致公安性灵的复活。五四时期的诅咒“桐城谬种选学妖孽”，已经为公安文学的平反作好铺垫，只待周作人的登高一呼。

从1926年起，周作人借重刊《陶庵梦忆》以及为俞平伯的散文集《燕知草》、《杂拌儿》作跋，再三强调公安文学的历史价值以及其与“五四”新文学的血脉相关。比如称公安文学无视古文正统，注重“真实的个性的表现”，其“对于礼法的反动”很有现代气息，其隐遁“根本却是反抗的”，而其“抒情的散文”，“与现代文的情趣几乎一致”。所有这些，落实到最后，就是为现代散文溯源：

> 现代的散文好像是一条湮没在沙土下的河水，多少年后又在下流被掘了出来；这是一条古河，却又是新的。[①]

这一溯源，到1932年在辅仁大学作系列演讲并由北平人文书局刊行《中国新文学的源流》一书而达到顶点。在这本与胡适的《白话文学史》并肩的名著中，周作人是这样评价公安文学的：

> 那一次的文学运动，和民国以来的这次文学革命运动，很有些相像的地方。两次的主张和趋势，几乎都很相同。更奇怪的是，有许多作品也都很相似。

周、胡二君之谈论公安竟陵或禅门语录，都不是严格意义上的历史研究，而是为白话文学或现代散文“张目”。将这种溯源解释为“立异恐怖”未必恰当[②]，因其时白话文运动已经获得成功，而周氏的小品也被充分肯定。将其理解为周氏在文学革命中所作的自我调整，或许

---

① 参阅周作人：《〈陶庵梦忆〉序》（《泽泻集》，上海北新书局1927年版）、《〈杂拌儿〉跋》和《〈燕知草〉跋》（《永日集》，上海北新书局1929年版）。

② 中书君：《评周作人的〈新文学的源流〉》，《新月》4卷4期，1932年11月。

更为贴切。

"五四"时期与周作人关系极为密切的重要刊物《新潮》,其英文名称是 *The Renaissance*。将"文学革命"与"文艺复兴"连在一起,这是周氏的一贯思路。最能体现这一思路的,当然不是西化色彩很浓的新诗或话剧,而是散文:

> 我常这样想,现代的散文在新文学中受外国的影响最少,这与其说是文学革命的还不如说是文艺复兴的产物,虽然在文学发达的程途上复兴与革命是同一样的进展。[1]

强调"复兴与革命是同一样的进展",并非周氏的别出心裁,"五四"先驱者大多有此设想,只不过安在"散文"头上显得格外合适。就在"五四"文学革命摧枯拉朽的 1919 年,胡适连续发表《新思潮的意义》、《论国故学》、《清代学者的治学方法》等文,正式亮出"整理国故"的旗帜。出于对国人根深蒂固的复古思想的警惕,新文化人有嬉笑怒骂"所谓国学"的,但大都承认提倡新文学必须与整理国故相结合。郑振铎用"重新估定或发现中国文学的价值,把金石从瓦砾堆中搜找出来"来表达这代人的追求,是再合适不过的了[2]。散文因其传统资源最为丰富,其搜找金石的工作也就最见成效。

既然是寻求"革命"与"复兴"的统一,或者说借"复兴"来弥补"革命"的矫枉过正,立论时自然注重大的研究思路,而不太在乎具体的历史考据。《白话文学史》和《中国新文学的源流》都是别具慧眼的妙书,介乎鲜明的文学宣言与严谨的学术著述之间。这两本书都有著者个人趣味的烙印,但主要目的是为整个文学革命寻找出路。比如,周作人大谈晚明小品与五四文学的渊源,可其本人文章,却与公安三袁关系不大。

---

① 周作人:《〈陶庵梦忆〉序》,《泽泻集》。

② 郑振铎:《新文学的建设与国故之新研究》,《小说月报》14 卷 1 号,1923 年。

在《我的杂学》(四)中,周作人称王充、李贽、俞正燮为"中国思想界之三盏灯火",似乎可以与同样崇拜李贽的公安三袁挂上钩;可周氏欣赏的是"通达人情物理"以及"爱真理的态度",这与中郎等人之接受"童心说"而提倡"独抒性灵"有不小的距离。在《笠翁与随园》里,周作人提到可续公安香火的李渔与袁枚,可说他很看重的兼及美与善的"趣味",又明显与三袁异路:

> 这所谓趣味里包含着好些东西,如雅,拙,朴,涩,重厚,清朗,通达,中庸,有别择等,反是者都是没趣味。

若按周氏这九项指标衡量,既不"涩",也不"拙",更谈不上"重厚"的袁中郎等,恐怕只能归入"没趣味"的行列。周作人文章最为人称道的平淡、博识以及优游雍容,也全与公安文学背道而驰。除了"寄沉痛于悠闲"有点相像外,倘就文章风格论,周、袁相差实在太远。

周作人的批评桐城古文而表彰晚明小品,除了以人情物理以及反抗意识断高低外,还蕴涵着改造文学语言的意图。桐城古文追求清真雅驯,语言禁忌甚多;晚明小品则希望出奇制胜,善于引俗语、俚语以及佛家语入文。当初诅咒文言的新文化人,在白话文运动取得成功以后,都在考虑以某种方式吸纳文言乃至古文技法。周作人对这一进程最为自觉,《苦竹杂记·后记》提出"混和散文的朴实与骈文的华美"的文章理想,《药堂杂文·序》则称古文并非全要不得的东西,就像前清衣冠,经过一番挑拣、洗刷、改裁与搭配,仍然大有用处。这些说法都只是表示意向,不若《〈燕知草〉跋》评论俞文的"涩味与简单味"那么直探文心:

> 以口语为基本,再加上欧化语,古文,方言等分子,杂糅调和,适宜地或吝啬地安排起来,有知识与趣味的两重的统制,才可以造出有雅致的俗语文来。我说雅,这只是说自然、大方的风度,并不要禁忌什么字句,或者装出乡绅的架子。平伯的文章便多有这些雅致,这又就是他近于明朝人的地方。

胡适称周作人等提倡的"小品散文"打破了"美文不能用白话"的迷信,只注意到其对古文壁垒的冲击,而忽略了其对白话的改造。在二十世纪中国散文诸多体式及流派中,周氏兄弟所开创的"杂感"与"小品",最为注重、也最为成功地从传统汲取养分;"借文言改造白话",只是其中比较显豁而且比较容易描述的层面。以至模仿"鲁迅风"或者追随周作人,最容易入手处便是其略带涩味且雅致的文体。

周氏兄弟文章面目多样,渊源复杂,这里只是为其"杂感"或"小品"寻根,不涉及鲁迅的《野草》和《朝花夕拾》,也不谈论周作人与日本随笔和俳文的关系,显然意不在展现"全人"或"全文",而只是借此勾勒现代中国散文成长的一个重要侧面。

第四节　孤独与生机

"五四"文学革命以提倡白话反对文言发难,照理说得益最大的该是诗文;可革命的直接后果,却是"诗"的脱胎换骨,以及"文"的撤离中心。从梁启超提倡小说为文学之最上乘,到胡适、鲁迅以小说为学术课题,都是借助西方文学观念来改变中国原有的文类等级。伴随着小说的迅速崛起,散文明显失去昔日的辉煌。

二十年代初胡适撰《五十年来中国之文学》,依次评论古文、诗歌、小说;十年后朱自清在清华大学讲授"中国新文学研究"课程,论述的次序改为诗、小说、戏剧、散文。史著中文类排列次序的变化,隐含着其地位的升降。这里固然有晚清与"五四"文学发展趋向的差异,但更重要的是学术范式的转移。长期傲居文坛中心的"文章",如今突然被抛到边缘,其感觉凄凉与寂寞可想而知;更何况还必须忍受西方"散文"概念的宰制与改造。

周氏兄弟对依"西洋的'文学概论'"来划定文类等级大不以为

然，或称杂文"恐怕要侵入高尚的文学楼台去的"，且乐观其日见斑斓；或谓小品"集合叙事说理抒情的分子"，乃"个人的文学之尖端"。其他作家则没有那么自信，就连以散文名家的朱自清，也都以为在各文类中散文矮人一截："它不能算作纯艺术品，与诗、小说、戏剧，有高下之别。"[①] 朱氏并非故作谦虚，而是衡之于其时炙手可热的"文学概论"，散文确实只能叨陪末座。

散文的退居边缘，不一定是坏事，起码可以使得作家卸下替圣贤立言的面具，由"载道"转为"言志"。周作人根据"文以载道"、"诗以言志"来区分两派文学家，略嫌牵强，因"载道"的文人吟起诗来，照样可能"抒写性灵"[②]。这其实与传统中国不同文类功能的界定有关——处于中心位置的"文章"，属于"经国之大业"，因而无权过分关注一己之悲欢。退居边缘，作家不必"搭足空架子"写"讲义体的文字"，小品自然也就应运而生[③]。架子的倒塌与戒律的瓦解，使得原本正襟危坐目不斜视的"文章"，一转而变得最自由最活跃因而也最为充满生机。

周作人从"王纲解纽的时代"、郁达夫从"个人的发现"来论证现代中国散文的发达，都很有见识；可"一粒沙里见世界，半瓣花上说人情"这一现代散文的基本特征，却有赖于其退居边缘因而卸下"载道"重任。[④]

三十年代关于小品文的论争，可以看作"散文"的重新自我定位。一主"闲适"与"性灵"，一讲"挣扎和战斗"，表面上水火不相容。可论争的结果，双方互有妥协：即所谓"寄沉痛于悠闲"、所谓战斗之前的

① 参阅鲁迅：《徐懋庸作〈打杂集〉序》（《且介亭杂文二集》）；周作人：《〈冰雪小品选〉序》（《看云集》，上海开明书店1932年版）和朱自清：《〈背景〉序》。

② 参阅周作人：《中国新文学的源流》；中书君：《评周作人的〈新文学的源流〉》。

③ 叶圣陶：《关于小品文》，《小品文和漫画》，上海生活书店1935年版。

④ 参阅周作人：《〈冰雪小品选〉序》；郁达夫：《〈中国新文学大系·散文二集〉导言》。

"愉快和休息"[①]。就对"宇宙"与"苍蝇"的把握方式而言,杂感与小品始终无法协调;但强调自我,张扬"个人的笔调",鄙视"赋得"的文章(包括"赋得性灵"),以及文体上"不为格套所拘,不为章法所役"[②],又都是对于正统文章"载道"功能的消解。很不一样而又可以互相补充,这其实正是现代散文发达的奥秘。承认"文学以个人自己为本位",着力于耕耘"自己的园地"[③],必然导致风格的多元化。

模仿鲁迅的聂绀弩、追随周作人的俞平伯,其杂感与小品并没有完全被师长所掩盖,仍能显出自家面目,这很不容易。战斗的杂感与闲适的小品,乃现代散文的两大主潮,但李广田却认定朱自清的自然与醇厚方为散文的"正宗"[④]。散文能不能立"正宗"暂且不论,朱氏文章之广为流传并易于模仿,却是不争的事实。

至于冰心童心之清纯与徐志摩"浓得化不开"的艳丽,也都跳出周氏兄弟的天地,以灵性及才气见长。许地山、丰子恺与佛教因缘极深,其文真如"空山灵雨",以禅味取胜;冯至之于"平凡的原野上"领悟生命以及体会"永恒的美"[⑤],除了中国文化精神的滋养,还得益于存在主义哲学的启迪。

何其芳不追求哲理,而致力于"以很少的文字制造出一种情调"。虽说拒绝将散文写成"一段未完篇的小说"或者"一首短诗的放大",何氏"独立的创作"仍然不能不借重于诗[⑥]。这也是李广田将《画梦录》称为"诗人的散文"的原因。与此形成鲜明对照的,便是沈从文等

---

① 参阅林语堂的《〈人间世〉发刊词》和《周作人诗读法》(《我的话》下册,时代图书公司1934年版),鲁迅的《小品文的危机》。

② 参阅鲁迅的《杂谈小品文》和林语堂的《论文下》(《我的话》下册)。

③ 参阅周作人的《文艺的统一》和《自己的园地》,见《自己的园地》,北京晨报社1923年版。

④ 李广田:《谈散文》,《文艺书简》,上海开明书店1949年版。

⑤ 冯至:《〈山水〉后记》,《山水》,上海文化生活出版社1947年版。

⑥ 何其芳:《〈还乡杂记〉代序》,《还乡杂记》,上海良友图书公司1939年版。

“小说家的散文”[①]。喜欢“独语”者借鉴诗歌，而善于纪实者则不妨取法小说。朱自清的《背影》中已经夹杂小说笔调，沈从文的《湘行散记》更有意糅合游记、散文和小说。[②]

文体的互相渗透，在现代中国散文中表现极为突出，除了文类的开放性，更因个人笔调的强调。个人与社会、宗教与主义、山水与哲理、实录与抒情……任何一点申发开去，都可能获得独特的感觉与表现。

脱离象征权力和责任的“中心”，走向寂寞淡泊的“边缘”，二十世纪中国散文不但没有消沉，反更因其重个性、讲韵味、洒脱自然而突破明清之文的窠臼。三十年代中期，鲁迅在《小品文的危机》中曾提及，五四运动后“散文小品的成功，几乎在小说戏曲和诗歌之上”。类似的说法，胡适、曾朴、朱自清、周作人等也都曾经表述过[③]。考虑到此后小说艺术发展神速，而散文又在好长一段时间内失落了作为主心骨的“个人笔调”，鲁迅等人的判断稍嫌过于乐观。但如果说，现代中国散文在东西方文化碰撞中，较好地完成其“蜕变”与“转型”，并重新获得无限生机，则并非过誉。

---

① 李广田：《谈散文》。

② 参阅朱自清：《〈背影〉序》；沈从文：《新废邮存底（二十三）》（《益世报》1947年9月20日）。

③ 参阅胡适：《五十年来中国之文学》；曾朴：《复胡适的信》（《真美善》1卷12号）；朱自清：《〈背影〉序》；周作人：《〈中国新文学大系·散文一集〉导言》。

下　编

中国小说

第八章　史传精神与小说笔法

中国小说的源远流长，恰好与其概念之混乱成正比。二千年间，到底什么是作为文类的"小说"，几乎从未特别明晰过。小说家可以认定只有自家的创作方才是"小说"，纵览全局的史家可就没有这份便利与自信了。面对五花八门的小说观，史家的抉择相当艰难。这种尴尬的局面，并非始于西洋文学概念的传入。明人胡应麟便已感叹图书分类中"最易混淆者小说也"[1]；而胡氏的"小说辨体"，尚未包括其时已如日中天的章回小说。在借鉴西洋小说观念以建构中国小说史的努力开始以前，批评家们并没感觉到有将《儒林外史》与《阅微草堂笔记》放在一起讨论的必要，因而问题相对单纯些。一旦必须从《汉书·艺文志》提及的"小说"，一直说到《红楼梦》，文类的复杂性便充分呈现出来。

鲁迅《中国小说史略》所开创的依照历史顺序"移步变形"，以及此后诸家的分体叙述[2]，都不失为明智的选择，正可互相补充。本书的论述策略，介于两者之间。考虑到中国小说历史变迁中所体现出来的"反复"与"羼杂"，叙述魏晋志怪或唐人传奇时，都兼及其后的发展[3]。也就是说，力图在"史"的框架中，更好地突出"体"的

---

① 胡应麟：《少室山房笔丛·九流绪论》。

② 如胡士莹：《话本小说概论》；刘叶秋：《历代笔记概述》；韩南：《中国白话小说史》等。

③ 参阅《鲁迅全集》第九卷，人民文学出版社1981年版，第301页。

演进。

借文言、白话为小说分类，并非最佳方案；只是在中国小说史上，二者确实各有其渊源与传统，很难混为一谈。白话小说兴起在后，这里不妨先从文言小说的演进说起。

清人纪昀以《阅微草堂笔记》与蒲松龄的《聊斋志异》相对抗，并着意区分著书之笔的"小说"与才子之笔的"传记"[①]，这与其主撰的《四库全书总目》小说类中不取唐人传奇思路一致。如何评价唐传奇对于古小说的革新，可以暂不涉及；纪氏所强调"小说"与"传记"（传奇）风格的绝大差异，却是不争的事实。依今人眼光，唐人讲求文采与意想，才是真正意义上的小说；可正本清源，唐传奇与其说是小说的"正宗"，不如说是小说的"变异"——这自然是从发生学意义上谈论中国"小说"。称"小说到了唐人传奇，在体裁和宗旨两方面，古意全失"[②]，倘不作价值判断，此话没有什么不妥。更重要的是，唐"传奇"迅速崛起，"古小说"并没因此销声匿迹，这种"新的来了好久之后而旧的并不废去"的"羼杂"，正如鲁迅所言，乃"中国进化"（包括小说变迁）的一大特色。

本章以"古小说"为研究对象，但不限于唐传奇兴起以前，将一直追踪其在宋元明清的历史命运。

第一节　古小说的起源与分类

如果作语词梳理，"小说"一词最早见于《庄子·外物》篇，但谈论文类意义上的小说，则只能从东汉桓谭的《新论》以及班固的《汉书·

① 参阅盛时彦：《姑妄听之跋》。

② 浦江清：《论小说》，《浦江清文录》，人民文学出版社 1989 年版，第 186 页。

艺文志》说起。“小说家”专名虽已成立，桓、班二位眼中的“丛残小语”、“街谈巷语，道听涂说者之所造也”，其实仍未构成独立的文类，乃不太正经的经史子书。考察《汉书·艺文志》著录小说十五家的零星遗文，确实如鲁迅所言，“托人者似子而浅薄，记事者近史而悠谬”[①]。只是在内容驳杂无关政教得失、篇幅短小可以随意书写，以及风格浅俗便于读者接受等方面，隐约可见后世小说的某些雏形。

小说以叙事为主，而在中国，叙事实出史学。不管是古文家，还是小说家，谈论“叙事”，都不能不从史官之文说起。古文家为了追求风格高古笔力奇遒，喜欢标榜从属五经的《尚书》；而实际上，《左传》、《史记》才代表叙事之文的成熟。所谓“左氏之文”与“史迁之法”，乃是中国叙事文学的“不祧之祖”。虽然刻意追踪左史，文章家与小说家毕竟别有所图，不可能永远寄人篱下。相对来说，小说作为文类的真正独立，更以摆脱“史家之文”为主要标志。

这里不妨先从小说与史传的纠葛说起。鲁迅《中国小说史略》第一篇“史家对于小说之著录及论述”，标题即揭示了一个值得深思的现象：在近二千年的漫长岁月里，著录及论述小说的，主要是史家而不是批评家。当然，这里指的是汉魏至晚清的文言小说，而不包括宋元以后崛起的白话小说。“史家成见”不只落实为“抹煞”或“著录”，更体现在褒贬抑扬中所自然流露的评价标准。除了鲁迅所提及的明人胡应麟、清人纪昀，如果再加上唐人刘知幾，基本上就能代表中国古代文人对于“小说”的见解。三人立足点不大一样，对小说的评价也有高低，但都将“小说”与“史传”的关系作为主要的思考方向。

刘知幾在其史学专著《史通》中设“杂述”篇，专门论述“自成一家，而能与正史参行”的“偏记小说”。其中“逸事”、“琐言”、“杂记”三类，近乎现代学者所说的历史小说、志人小说和志怪小说。不过，再

① 鲁迅：《中国小说史略》，《鲁迅全集》第九卷，第7页。

三指责小说之笔法芜杂，以及只承认其有助于学者"博闻旧事，多识其物"，正体现出史家的傲慢与偏见。胡应麟对"纪述多虚而藻绘可观"的唐人传奇相当欣赏，倾向于小说具有独立的审美价值，这种对传统文人"补史心态"的突破，与其身为诗人而兼通文史大有关系。《少室山房笔丛·九流绪论下》将小说家分为六类，其中前三类（志怪、传奇、杂录）的界定与辨析颇为精当。胡氏称小说"或近于经"、"或通于史"，前者取其"谈说理道"，后者基于"纪述事迹"——作为文类的小说，无疑更倚重于后者，故辨析时不能不突出"虚"、"实"之分。纪昀对待小说的态度，介于刘、胡之间。《四库全书总目》将讲考证、评诗文、记箴言、录花草者，分别归到杂家、诗文评、谱录等，"小说家类"中只保留略含艺术虚构者。以"叙述杂事"、"记录异闻"、"缀辑琐语"为小说分类，排除了许多只是"谈说理道"者，小说作为叙事文学的特征日益明晰。但纪氏将小说的价值限定为"寓劝戒，广见闻，资考证"，仍是基于史学趣味，与其批评的对"小说家言""绳之以史法"的刘知幾①，不无共通之处。

在今人看来，刘知幾等以读史的眼光读小说，似乎有点不可思议；可对于唐以前的文人来说，"小说"与"史传"的关系确实密不可分。就像《四库全书总目》编者所慨叹的，"记录杂事之书，小说与杂史最易相淆"，所谓述朝政军国者入杂史，参里巷闲谈者隶小说②，其实是没有办法的"办法"。《隋书·经籍志》已经面临这个困境：讲求实录、笔调庄重的"正史"容易归类，夹有迂怪妄诞、虚实莫测的"杂史"，辨析起来则相当艰难。若《越绝书》、《吴越春秋》等，颇多离奇怪诞的情节，今人虽不将其归入小说，其写作心态，其实与同样"大抵皆帝王之事"的《汉武故事》、《西京杂记》等没有多大差别。而后者，《隋书·

---

① 参阅《四库全书总目》卷一四〇"小说家类一"对《世说新语》的评论。
② 参阅《四库全书总目》卷一四一"小说家类二"结语。

经籍志》虽非隶于杂史，却也归入史部。随着儒家"不语怪力乱神"观念的不断强化，以及"小说"作为文类的日趋独立，鬼怪神仙和琐事轶闻方才逐渐退出史部。即便如此，今人认定的小说，颇有无法与史传截然分开者（如《燕丹子》）；而史传中大量采用《世说新语》之类"小说家言"，更常常使得二者界限相当模糊。

唐以前"小说"与"史传"之界限模糊，很大程度是"作意好奇"风气尚未形成，小说家出于对史著崇高地位及其娴熟的叙事能力的仰慕，因而刻意追摹。干宝《搜神记序》从探讨"前史之所病"落笔，不难想象著者补史的抱负。时人称"卿可谓鬼之董狐"，并非无的放矢；《搜神记》的魅力远不只是"发明神道之不诬"，更包括从史著学到的高超的叙事技巧[①]。作为旁证，可举出其曾撰有《春秋左氏义外传》和《晋纪》二书。前者体现干宝对"前史"的钻研，后者据《晋书·干宝传》称，乃是"直而能婉，咸称良史"。更能说明唐以前的小说与史传，撰述时可能同体相连的，当推最早以"小说"名书的《殷芸小说》。《史通·杂说》提及梁武帝命殷芸编小说事，姚振宗《隋书经籍志考证》卷三十二对此有进一步的发挥："此殆是梁武作通史时，凡不经之说为通史所不取者，皆令殷芸别集为小说，是小说因通史而作，犹通史之外乘。"在撰史之余，以史家眼光写小说，这就难怪其体例谨严，援据广博，且每条材料均注明书名出处。这种将小说作为"通史之外乘"的著述体例与欣赏趣味，使得千载之下的文言小说，仍与史著保持着千丝万缕的联系。

叙事能力的成熟，乃是作为文类的小说得以独立的关键，故小说与"叙事之祖"史学的关系格外引人注目。只是在《汉书·艺文志》中，"小说家"乃"诸子十家"之一，尽管得到的评价很低，毕竟属于"子"而不是"史"。明人胡应麟《少室山房笔丛·九流绪论下》称"小说，子书

① 参阅刘义庆：《世说新语·排调》；干宝：《搜神记序》。

流也”，符合班固以下考镜源流的传统。不过，考察小说与子书的历史联系，我以为“谈说理道”并非最合适的角度；倒是《少室山房笔丛·二酉缀遗中》将《庄》《列》寓言与志怪小说挂钩的思路更值得发挥。不只是自称“寓言十九”的《庄子》，也不只是鲲鹏、河伯、藐姑射山神，先秦诸子借用寓言说理的比比皆是。今人不难在《孟子》、《韩非子》以及《晏子春秋》、《吕氏春秋》等子书中，读出某种“小说的意味”——这里指的主要不是故事性，而是虚构事件、假设问答以结撰“文章”。之所以将子书中的“寓言”作为文章来评述，很大程度是因其服务于说理，纪事只是从属的功能。

除了“叙事”与“虚拟”，对作为文类的“小说”生死攸关的，还有“铺饰”。只满足于“虚拟”一个有趣的事件，并把它原原本本“叙述”出来，当然也可以是一篇好小说；但倘若在关键时刻增加一点夸饰与铺排，小说可能显得更加动人。而做到这一点，对于擅长辞赋的汉人来说，并非特别艰难。汉武帝会见西王母的场面，《汉武故事》已是相当铺排；而到了《汉武内传》，篇幅增加近二十倍，主要情节并没有大的变化，突出渲染的是“群仙数万”的乘骑、“五十天仙”的服饰、“二侍女”的“容眸流眄神姿清发”，还有就是“王母”的“光仪淑穆”与“天姿掩蔼”。而这些铺锦列绣、夸张排偶的笔墨，无疑是从赋家那里学来的。近人郭绍虞称辞赋“实为小说之滥觞”，注重的是其“述客主以首引”这种“本于庄、列寓言”的虚拟[①]。在我看来，赋家对于小说形成的贡献，最主要的还是其叙事中穿插大量的铺排与夸饰，使得小说家对外部世界的描绘日趋精细。

将史传、寓言与辞赋作为“小说”形成的主要渊源，并不意味着完全排斥“街谈巷语，道听涂说”。民间传说（并非职业说书人）不只对于小说家，而且对于像司马迁这样的史家，都是十分重要的。太史公

① 参阅郭绍虞：《照隅室古典文学论集》上编，上海古籍出版社1983年版，第87页。

之“网罗天下放失旧闻”,与干宝之“访行事于故老”[1],同样倚重于口头资料,但在处理虚实真伪的关系时则大有差别,这里起作用的是作者对文类的认同感。换句话说,“传说”可以培养或刺激文人的想象力,至于采取什么样的叙述姿态,则受已经形成或正在形成的文类的制约。这里更多注意小说家“怎么说”,而不是“说什么”,因而,相对冷淡了同样对汉魏六朝小说家起作用的民间传说。

讨论“古小说”,碰到的最大难题是,作者以及创作年代的不确定。这里无意也无力对每部作品详加考辨,只是选择若干侧面,描述汉魏六朝小说发展的大趋势。考虑到唐传奇出现以后,“小说”的概念发生很大变化,“古小说”在宋元明清的命运,将另立一节略加论述。

第二节　博物与琐言

提及汉人的小说观,最容易想到的自然是桓谭、班固“丛残小语”、“道听涂说”之类令人沮丧的评价。可实际上,透过“治身理家,有可观之辞”,以及“闾里小知者之所及,亦使缀而不忘”等含糊的表态,隐约可见“小说”仍是汉人不敢忽略的知识来源。所谓“小知”,只是针对安邦治国的“大道”而言,并非完全抹煞其作为人类知识体系的一部分的存在价值。作为了解世界的一种特殊手段,小说或许更多倚仗“幻想”而不是“推理”,但对于汉魏六朝文人来说,这种区别并不十分明朗。知识与想象、求知欲与好奇心的交织,于是构成“古小说”特有的奇异景观。

王嘉《拾遗记》卷九有一则关于张华撰《博物志》四百卷,晋武帝

---

[1] 参见司马迁:《报任安书》;干宝:《搜神记序》。

赞赏其“博识无伦”而又嫌其“浮妄”与“繁芜”，于是裁为十卷的记载，《四库全书总目》以及余嘉锡的《辨证》都断为杜撰无稽。我则倾向于将其作为“古小说”的象征来解读：“好观秘异图纬之部，捃采天下遗逸”的作家，“考验神怪，及世间闾里所说”的作品，还有半信半疑又爱又嫌、“置于函中，暇日览焉”的读者，颇能说明其时小说生产与流通的基本状态。至于荟集殊方灵异的“博物”，与记录清谈嘲戏的“世说”、描摹鬼怪神仙的“搜神”，以及发挥历史传闻的“故事”，表现形态与叙事方式不同，但在“捃采天下遗逸”以满足世人的求知欲与好奇心这点上，并无根本差别。

《博物志》卷首题辞，直承其上接《山海经》；而生活年代略晚于张华、也以撰写博物体志怪小说知名的郭璞，则出而为“闳诞迂夸，多奇怪俶傥之言”的《山海经》辩护：“非天下之至通，难与言《山海》之义矣。呜呼！达观博物之客，其鉴之哉。”[①] 主要采撷地理博物与神话传说，基本成形于战国后期的《山海经》，稍显于汉而盛行于晋，乃是其时文人撰写博物类小说不可替代的样板。在史家眼中，《山海经》或归数术略（《汉书·经籍志》），或入地理类（《隋书·经籍志》），只有到了诗人兼学者胡应麟，才将其定为“古今语怪之祖”[②]。地理博物著作古已有之，《山海经》特异处，在于其弃耳目所见而取怪诞之文，熔地理博物、巫术神仙、奇禽怪兽、神话传说于一炉。此书对于激发中国文人的想象力，影响极为深远，但并非文类意义上的小说，因其并不注重叙事，未见稍为完整的情节。

托名东方朔的《神异经》与《十洲记》，均可视为《山海经》的嫡传。虽间杂嘲讽之辞，以附会东方朔之滑稽，但仍以纪述山川、描摹灵异为主。《神异经》略于山川道里而详于奇人异物，明显可见摹拟《山海

① 郭璞：《山海经叙》。
② 胡应麟：《少室山房笔丛·四部正讹下》。

经》的痕迹。只是作者幻想的翅膀更加丰满，文字雅驯且富有诗意，这点与此前此后的许多“神仙家言”大异其趣。纯粹的遐方异物已不希奇，若以鬼为饭的奇人、人面能言的讹兽、一唱天下白的玉鸡，还有恒与玉女投壶的东王公，大都兼具人兽的能力与性情。可见博物的志怪化趋向，主要是沟通人天，借赋予禽兽神仙浓厚的人情味，以体现人类的喜怒哀乐。仿照西王母形象而创造出一个东王公，而且让二老登希有鸟背幽会，这种幻想相当优美。至于以下这段关于河伯使者的描述，单就词华缛丽而言，置于其时文人集中，也都毫不逊色：

> 西海水上有人，乘白马，朱鬣，白衣玄冠，从十二童子。驰马西海水上，如飞如风，名曰河伯使者。或时上岸，马迹所及，水至其处；所之之国，雨水滂沱。暮则还河。

想象奇特乃所有志怪小说的共同特征，至于文思深茂如此，除了证明此书作者乃文人而非方士外，更可见小说与散文之间“剪不断理还乱”的内在联系。

《十洲记》皆言神仙境地，搜集古来关于十洲三岛及昆仑的种种传闻，敷衍成一个自成系统的神仙世界，主要是为了宣传神仙道教。篇首之自称“学仙者也”，以及自述“韬隐逸而赴王庭，藏养生而侍朱阙”，明白无误地表明其劝诲拟想读者（汉武帝）归依道家的写作目的。此书不擅叙事，只是一味铺锦列绣，炫奇耀博，作为小说则缺乏情致。

《神异经》、《十洲记》的作者及写作年代众说纷纭，尚待最后考定；而《博物志》及《玄中记》的著作权则基本落实。晋人张华与郭璞，都是其时著名的文学家兼博学之士。《晋书》本传一称“博物洽闻，世无与比”，一曰“在异书而毕综，瞻往滞而咸释”，而且都着重强调其精通数术方技。以文人兼学者而谈灵异，其著述自是不同于自神其教的神仙家言。虽然在今人看来，张、郭二书所记山川风物、异闻杂说，也多荒诞无稽，但作者初衷，并非有意虚拟。《博物志》卷一作者自序

"山川地泽,略而言之"的概括,只适合于前三卷;但展示学识与才情以待"博学之士,览而鉴焉"这句话,却颇能体现全书的宗旨。注重知识积累,而不是驰骋想象,张、郭二书在已有的山川地理、飞禽走兽、方士神仙外,更增加了没有多少故事性的器物、服饰、古史、人名的考证。

能变为美女,且善蛊魅的狐妖(《玄中记》),或者盗"妇女有好者"为妻的猴玃(《博物志》卷三),自然都是后世小说家发挥想象的绝好素材。可惜郭、张二位,只是作为异闻略加记载。二书叙事大都零碎,最为曲折动人的,当推《博物志》卷十之将浮槎传说与牛郎织女天河相会合而为一,以及《玄中记》所述姑获鸟脱毛为女人并嫁人的故事。二者当系其时流传甚广的民间传说,其奇思妙想令人叹为观止。除此之外,张、郭二书并不以叙事曲折见长。倒是《博物志》卷十关于"千日酒"一则,很容易让人联想起魏晋风流:

> 昔刘玄石于中山酒家酤酒,酒家与千日酒,忘言其节度。归至家当醉,而家人不知,以为死也,权葬之。酒家计千日满,乃忆玄石前来酤酒,醉向醒耳。往视之,云玄石亡来三年,已葬。于是开棺,醉始醒。俗云:"玄石饮酒,一醉千日。"

魏晋名士生性旷达,好饮酒,喜神仙,产生"千日酒"的说法,并不怎么希奇。有趣的是,《博物志》在记录这一传说时,文字清新隽逸,语调略带调侃,与记载名士风流的《世说新语》如出一辙。

实际上,张华、郭璞也是其时声名远扬的大名士——《世说新语》提及张处,达十二次之多,提及郭也有六处。"博物之学"与"玄远之言",似乎风马牛不相及,但作为知识体系,二者都无关治国安邦大计,因而退居边缘,自我娱乐。在汉魏六朝,名士"博学"或学者"旷达",似乎是顺理成章。《抱朴子·疾谬》篇嘲笑那些不懂"坟索之微言,鬼神之情状,万物之变化,殊方之奇怪"者,讥为"不才之子";这与《南史》本传称陶弘景"读书万余卷,一事不知,以为深耻",正可互相

参照。不管信不信鬼神，游不游山川，做不做学问，这些都是名士必须掌握的基本知识，也是起码的“谈资”。《殷芸小说》云：“学者当取三多：看读多，持论多，著述多。”此“看读”，当包括“听说”，后者乃其时文人学士获取知识以及博取声名的重要手段。殊方异物、鬼神变化固然是绝好的谈资，玄言隽语、笑话传说也能使“一坐同时拊掌而笑，称美良久”。借助于言语来传达见闻，在增长知识的同时自我娱乐，这与《汉书·艺文志》对小说的界定倒是不无相通处。“街谈巷语”对于知识的传播与小说的成长所起的作用，实在不容忽视。

当然，由于社会地位高低，知识水准不同，这种“街谈巷语”明显分化。不妨借用《抱朴子·疾谬》篇中略带偏见的描述：纨绔子弟和市井酒客之戏语，乃“不闻清谈讲道之言，专以丑辞嘲弄为先”。也就是说，六朝谈风之盛，既体现在雅士中的“清谈讲道”，也落实为俗人间的“丑辞嘲弄”。真正流传于市井民间、“或上及祖考，或下逮妇女”的“嘲戏之谈”，可能因其过于鄙俗而难得诉诸笔墨传之后世。不过文人中也有性喜滑稽，“尤善浅俗委巷之语，至可玩笑”、“说民间细事，欢谑无所不为”者；曹植初得邯郸淳时的“诵俳优小说数千言”，更是常见治小说史者引述[①]。这里的“俳优小说”、“浅俗委巷之语”，其内容无法确认，只能判断其叙述姿态，约略位于文人清谈与市井嘲戏之间。如果需要坐实，那就只能举《笑林》、《启颜录》为例。

唐人刘知幾《史通·杂述》提及“琐言”，称其“多载当时辨对，流俗嘲谑”。前者可以《语林》、《世说新语》为代表，后者则当举邯郸淳的《笑林》与侯白的《启颜录》为例证。《笑林》乃中国笑话之祖，为后来俳谐文字之权舆。全书现已散佚，不过从鲁迅《古小说钩沉》所辑二十余事看，除了先秦寓言的影响，盛行于民间的“嘲戏之谈”，乃是其

① 参见《魏书》卷九一《蒋少游传》、《陈书》卷三六《始兴王叔陵传》以及《三国志·魏书·王卫二刘傅传》注引《魏略》。

创作的主要渊源。从《淮南子》学隐身术的楚人，执长竿入城门的鲁客，其愚昧一目了然，很容易博得开怀一笑。作者不掉书袋，听者毋需博学，更适合于现场表演而不是书斋阅读，这里隐约可见此书的生产途径及拟想读者。侯白也以滑稽善辩、好为俳谐杂说著称。其《启颜录》取材范围更为广泛，上及子史，下采传说，中间还穿插不少"自己的故事"。比起《笑林》来，《启颜录》文字拖沓，形容太过，好处则是叙事稍为曲折。其中《论难》、《辩捷》二章，描写各式各样的法师讲道、文士清谈，且多将其作为嘲讽对象，正可与《世说新语》参照阅读。

从品评士流臧否人物发展而来的清谈，由于老庄之旨的张扬以及佛学东来的影响，日趋高妙玄远。记载此类名士风流的著作，前有晋人袁宏《名士传》、裴启《语林》、郭澄之《郭子》。三书虽已佚失，但从《世说新语》所采条目，可见其基本的叙事风格：语言简约含蓄，文笔清新隽永，篇幅短小，注重刻画人物神态而不追求故事曲折。《世说新语》署宋临川王刘义庆撰，比照梁刘孝标为之作注所引经史杂著四百余种，不难发现其书在纂辑旧文另标新义方面所下功夫。全书结构完整，风格大致统一，乃精心结撰之作，将汉末到东晋三百年间帝王将相、士庶僧道之佳言懿行、风采神韵尽收眼底，难怪世人将其"看做一部名士底教科书"[①]。《世说新语》重在品鉴而非叙事，故不以人物或事件为结构，而是依品行分为三十六类。既有关于"雅量"、"识鉴"的褒扬，也有关于"汰侈"、"俭啬"的嘲讽，但最主要的，还是表彰晋人之任性放达与风神潇洒。

晋人善于鉴赏自然风光与人生哀乐，其对生命与艺术的体验，可谓深入玄境。类似手挥五弦目送归鸿这样"事外有远致"的意境，其实是很难成功地转化为叙事语言的。《世说新语》对千古文人的深远影响，主要集中在名士风流以及简洁玄远的语言表述。后者，胡应麟

① 参阅《鲁迅全集》第九卷，第309页。

的评价相当准确："读其语言，晋人面目气韵，恍忽生动；而简约玄澹，真致不穷，古今绝唱也。"[①] "简约玄澹"的语言表达，其实更适合于散文，而不是小说。晋人喜欢"共谈析理"，析理固然需要才藻奇拔、思路清晰，但时人更看重的是气度与神韵。《世说新语》对辨难时的"万余语"往往一笔带过，转而强调双方的"萧然自得"。对姿态、神情、趣味、妙悟的深刻体认，使得作者更加注重选择具有高度表现力的片言只语，而不屑于唠唠叨叨地叙述完整而曲折的故事。像记述周处由横行乡里到弃旧图新，再到成为忠臣孝子那样类乎传记的文字，在《世说新语》中可谓绝无仅有；截取最能体现主人公精神风貌的生活片断，而且点到即止，让读者自己品味，这才是其主要的叙述风格。不妨以王子猷的雪夜访戴为例：

> 王子猷居山阴，夜大雪，眠觉，开室，命酌酒。四望皎然，因起彷徨，咏左思《招隐诗》。忽忆戴安道；时戴在剡，即便夜乘小船就之。经宿方至，造门不前而返。人问其故，王曰："吾本乘兴而行，兴尽而返，何必见戴！"

这一瞬间所展现的生命意识，很能体现晋人之自然洒脱与意趣超然，叙述语言也相当准确生动，读后感觉余味无穷。可鉴赏这种"雅趣"，需要较高的文化修养；保持其文章韵味，则必须拒绝进一步的发挥与渲染。这些都使得《世说新语》很难真正走向市井小民，作为小说的发展前景，因而也就不如谈神说鬼的"志怪"与发挥历史传闻的"逸事"。

第三节　逸事与志怪

"逸事"的产生，照刘知幾的说法，乃是因"国史之任，记事记言，

---

① 胡应麟：《少室山房笔丛·九流绪论下》。

视听不该,必有遗逸,于是好奇之士,补其所亡"。这种初衷本为"补正史之阙"的"逸事",既可能"求诸异说,为益实多",也可能"真伪不别,是非相乱"。作为史学家,刘知幾当然赞赏前者而非议后者[①];倘若从文学发展考虑,评价恰好相反——正是这"真伪不别",促成了小说作为文类的独立。

《燕丹子》之有别于《史记》,就在于其并不排斥"乌头白,马生角"之类神异的传说。到了《洞冥记》、《汉武故事》、《汉武内传》、《拾遗记》、《西京杂记》等,更是直接在历史传闻中穿插神仙家言。《洞冥记序》抱怨史官记事不录偏国殊方,尤其不该遗漏"洞心于道教,使冥迹之奥昭然显著"的汉武帝与东方朔,故"今籍旧史之所不载者,聊以闻见,撰《洞冥记》四卷,成一家之书,庶明博君子,该而异焉"。把武帝轶闻与远国遐方、神仙家言掺杂在一起,使本就"真伪不别"的"逸事"更加扑朔迷离。

《汉武故事》与《汉武内传》均托名班固所撰,不难想象中国文人的补史心态。前者确有不少地方出入《汉书》,只是多相抵牾。《汉武故事》亦记载武帝的政治、军事、游宴等活动,以及与之相关的内宫后妃故事,但最主要的还是其求仙得道的传说,其中尤以汉武帝、东方朔、西王母之间的故事最为精彩。《汉武内传》将王母会武帝事进一步渲染,成了小说的主要内容,历史轶闻的色彩已经基本消失,完全成了神仙家言。

王嘉撰、萧绮录《拾遗记》共十卷,前九卷从三皇五帝一直说到晋时事,煞像一部正规的史书,只是所录多荒诞不经的神话与道听途说的轶闻,证以史传皆不合。萧绮之序虽承认此书"多涉祯祥之书,博采神仙之事",仍然认定其"言匪浮诡,事弗空诬",就因为当时文人对神仙之事多信其有。书中涉及武帝及王母事,隐约可见《洞冥记》、

① 刘知幾:《史通·杂述》。

《汉武内传》的影子，至于师旷、西施、李少君、薛灵芸等传说，更显此书神采。

东晋葛洪所撰《西京杂记》，着重描写宫室苑囿、珍玩异物、文人雅趣、民俗风情，代表了"逸事"的别一类型，即文笔雅驯，少涉神怪，所载大多有案可稽。其中牵涉汉武故事者，可纳入"汉武帝·东方朔·西王母"传说系统，留待下面详细考察。

在历史传闻中穿插神仙故事，对于方士来说，并非"发明神道之不诬"的最佳选择。于是出现撇开史乘，以阴阳灾异、谶纬迷信、神仙方术、地狱报应为主要知识背景的"志怪"。相对于"逸事"，在"志怪"的成型与发展中，方术扮演了更加重要的角色。神仙思想与方术的兴起，早在战国中期。从《庄子》乘云气御飞龙的"神人"，到关于海外仙山和不死之药的记载，人类祈求长生的愿望日益强烈。汉代神仙方术空前发达，历朝皇帝几乎没有不倾心鬼神之事者。随着道教的逐渐成熟定型，志怪小说家得以驰骋想象的神仙系统也趋于稳定。宋齐以下，佛法大盛，佛教徒也开始像方士那样，利用小说来阐扬其因果轮回学说，地狱报应故事于是构成六朝小说的另一重要景观。借用胡应麟《少室山房笔丛·九流绪论》的说法："魏晋好长生，故多灵变之说；齐梁弘释典，故多因果之谈。"

关于六朝"鬼神志怪之书"盛行的思想文化背景，鲁迅《中国小说史略》有过简要的叙述：

> 中国本信巫，秦汉以来，神仙之说盛行，汉末又大畅巫风，而鬼道愈炽；会小乘佛教亦入中土，渐见流传。凡此，皆张皇鬼神，称道灵异，故自晋讫隋，特多鬼神志怪之书。[①]

后世学者对于"志怪"兴起的描述，尽管远比鲁迅精细[②]，但大致思路

① 《鲁迅全集》第九卷，第43页。

② 参阅李剑国：《唐前志怪小说史》（南开大学出版社1984年版），此书对两汉志怪的生长与魏晋南北朝志怪的繁荣，有精彩的论述。

并无大的改变。这里先略述若干部有代表性的“志怪”,然后,再进一步分析其在中国小说史上的意义。

魏晋志怪,数量已相当可观,可知者有二十余种。第一部值得认真评述的志怪,当推魏文帝曹丕所撰《列异传》。《抱朴子内篇·论仙》云:“魏文帝穷览洽闻,自呼于物无所不经。”依照其时文人的知识背景,兼通幽明人鬼,乃是博学的象征。《列异传》既记近事,也录鬼神,而最精采的,还属人鬼之间的纠葛。南阳宋定伯捉鬼卖钱,以及蒋济为亡儿送礼走后门两节,叙事极为生动,对话也很精采。更难得的是,生死关头,还有心思开玩笑,除显示作者的幽默感外,也可见其对于鬼神之事的见解相当通达。

《列异传》和《搜神记》都有“三王冢”、“韩凭夫妇”的故事,两相比较,后者的叙事能力明显高于前者。长于叙事,这正是“鬼之董狐”干宝的取胜之道。《搜神记序》自称此书之作,并非凭空想象,而是“承于前载”,或“采访近世之事”。今本《搜神记》所载故事,有一半能在此前志怪或其他书籍中找到。作者的功绩,并非仅是广征博采会聚散逸,而是对已有故事进行卓有成效的改造与修饰,使其更为曲折动人。同一故事,从记载转为讲述,除了篇幅大为扩展,更重要的是增加细节以平添波澜,突出对话以显示人物性格,引诗歌入小说,借韵散相间来调节情绪。集中许多章节(若紫玉故事、董永传说、蚕马神话等),即使在今人看来,也都是相当精采的短篇小说。倘就叙事而言,可以毫不夸张地说,《搜神记》代表了志怪小说的最高成就。

陶渊明撰《搜神后记》,自是步武干宝。同样多录神仙精怪,多有人仙恋爱故事,除明显得益于民间传说的“白水素女”外,陶氏叙事能力不如干宝;其长处在于描摹风物与渲染情感。这或许正是诗人与史家之别。不说千古传诵的“桃花源”,丁令威化鹤以及袁相、根硕遇仙等,也都以文笔清丽、描写细腻见称。

南朝志怪之异于魏晋者,在于其佛教的色彩更加突出。“晚节奉

沙门"的刘义庆,其所撰《幽明录》、《宣验记》,一借志怪传说宣扬佛教教义,一专门搜集佛法应验故事。后者弘法的愿望过于强烈,往往直奔主题,无暇讲述曲折有趣的故事。但其兼采佛经文学(如取自三国吴康僧会译《旧杂譬喻经》二十三的鹦鹉救火),凸显了早就存在的中印文学因缘,故常为治比较文学者所引述。《幽明录》在宣扬佛法的同时,对方士神仙热讽冷嘲,可视为其时思想界佛道之争的投影。此书大部出于自撰,且多系晋宋间士民僧俗的奇闻异事,其幻想形式也因佛教传说的渗透而别呈异彩。刘晨、阮肇入天台山遇仙女事,因被历代骚人墨客不断征引与吟咏而广为人知;可此等仙话,《搜神后记》等已着先鞭。倒是庞阿的离魂与赵泰的游地狱,更能显示思想信仰与知识系统对想象力的引导与制约。至于其中众多情意缠绵且富于幽默感与人情味的妖魅,更是与千年后的《聊斋志异》遥相呼应。

在南朝众多志怪中,还有一部同样想象奇特、叙述婉转有致的,那就是吴均所撰《续齐谐记》。吴氏虽文史并重,毕竟以文字清新隽永著称,其传世文章,也以三则模山范水的短简最负盛名。至于其小说的艺术成就,可以"阳羡书生"、"赵文韶"二则为代表。《旧杂譬喻经》已有梵志吐壶事,《灵鬼志》据以演为"外国道人",吴氏则易壶、担为鹅笼,变道人为书生,并再添一女,使本就变幻莫测的情节更形奇诡。人神恋爱,乃魏晋南北朝小说家的拿手好戏,到吴均登场,已经很难再变出新的花样。赵文韶与清溪庙女姑神像之谈情说爱并不希奇,值得注意的是,其歌诗唱对互诉衷情,风骚逸韵直逼唐人小说。

毋庸讳言,处于少数民族统治的北朝,文学成就不及南朝。这与教育水准高低、学术渊源深浅有关。至于志怪的兴衰,还有另外一个原因,那就是北朝士大夫之笃信释教,远在南朝文士之上,因而,撰述志怪小说时,更容易将其作成专讲报应的"辅教之书"。颜之推的《冤魂志》最为人所称道,可善恶报应的教诲意味十分浓厚。倒是佚名《穷怪录》中几则文士遇仙女事,写得情意缠绵;而杨衒之撰《洛阳伽

蓝记》,不以志怪为主要目的,反有几处鬼神故事可圈可点。

"逸事"与"志怪"在中国小说史上的意义,远不只是提供若干有趣的故事母题,以供后世的小说家进一步发挥。单就叙事艺术而言,"逸事"与"志怪",起码有如下三方面值得注意的特色:建立"汉武帝一东方朔一西王母"神话传说系统,探索长篇小说的结构意识;通过幽明并置刺激小说家的想象力,以及在人神恋爱故事中建立男性叙事的特权;借助入山遇仙或远游归来的框架,完成固定小说叙事角度的努力。

汉魏小说,其实不少已经走出"丛残小语",其叙事相当曲折。其中一个值得注意的倾向,便是通过建立框架故事,出现了走向长篇小说的可能性。以中国人深厚的史官文化传统,通过借鉴史书来完善小说结构,似乎是天经地义的事情。最容易利用的资源,便是"编年"与"纪传"。倘若真的是"街谈巷语、道听涂说者之所造",严格按编年叙事,既不可能也无必要。倒是"纪传"的形式,启发小说家将有趣的"丛残小语",逐渐集中到某个历史人物身上,以形成相当完整的小说结构。胡应麟称《汲冢琐语》为"古今纪异之祖"、"古今小说之祖",而断《燕丹子》为"古今小说杂传之祖"[①]。这里的微妙差异在于,同是"小说",同样涉及帝王之事,一多记祯祥鬼神,一多据历史志传。尽管史传中也有想象(若司马迁之写鸿门宴),但明显排斥过分迂怪妄诞之说;而杂传体的小说,正是在多采奇闻逸事而"真伪不别"这一点上,与正史拉开了距离。《燕丹子》篇幅较长且结构完整,明显得益于史书中纪传体的成熟;但燕太子丹及荆轲作为历史人物所能吸纳的逸事毕竟有限。需要一个能够吸引各方人士关注、足以吸纳尽可能多逸事的历史人物作为"箭垛",方才有可能建立起有长久魅力的叙事框架。

---

① 胡应麟:《少室山房笔丛》之《九流绪论下》、《二酉缀遗中》及《四部正讹下》。

汉武帝于是成为杂传体小说家心目中的最佳人选。汉魏小说中，除了以汉武神怪事为中心的《洞冥记》、《十洲记》、《汉武故事》、《汉武内传》外，若《神仙传》、《拾遗记》、《西京杂记》、《殷芸小说》等，都有汉武帝及其臣子东方朔的故事。小说家之选择汉武帝作为第一主角，除了其文治武功的英雄业绩外，更因其确实喜欢招方术之士、言神仙之事，大有借题发挥的余地。考虑到汉魏时小说与方术的密切联系[①]，好神仙的"明主"汉武帝大受小说家青睐，实是顺理成章。对于汉武求仙的诚心与成效，各家说法不一，但因此而发展出来的神仙故事，包括关于灵丹妙药、神山仙境、奇花异木、珍禽怪兽的详细描述，却大大丰富了本就恍惚迷离的小说世界。

作为汉武求仙的最佳助手东方朔，兼有沟通人神并进而合并两大传说系统的重大使命。《汉书·东方朔传》称："朔虽诙笑，然时观察颜色，直言切谏，上常用之。"此等"应谐似优，不穷似智，正谏似直，秽德似隐"的"滑稽之雄"，在宫廷地位不过准于俳优，可其逸事广为传播，以至"童儿牧竖莫不眩耀"。这就决定了后世好事者，"取奇言怪语附著于朔"。《西京杂记》、《殷芸小说》中的东方朔，仍保持正史所载滑稽调笑、微言讽谏的形象；而托名东方朔所撰《洞冥记》、《十洲记》，则将其升格为汉武求仙的最佳助手以及见证人。《洞冥记序》云：

> 汉武帝明俊特异之主，东方朔因滑稽浮诞以匡谏，洞心于道教，使冥迹之奥昭然显著。

单是滑稽讽谏，不足以成为汉武求仙故事的重要角色；《洞冥记》中的东方朔，一转而为"能使少者不老"的术士（卷四），而且曾于濛鸿之泽遇王母（卷一）。如此半仙半人，方才有资格向汉武帝介绍十洲三岛及昆仑等神仙境地。"学仙者"东方朔，逐渐被神仙化，成了下游人间

---

① 参阅王瑶：《小说与方术》，《中古文学史论》，北京大学出版社1986年版。

的木帝星，且因偷仙桃而与西王母搭上关系。到了《汉武故事》，借天上王母与人间武帝的会面，两大传说系统终于合流；半仙半人亦庄亦谐的东方朔，更成了沟通人神的重要桥梁。只是有一点，偷摘仙桃以及窥看武帝与王母会面，还隐约显示其滑稽天性。

西王母传说由来已久，从《山海经》、《穆天子传》中“虎尾豹齿而善啸”的半人半兽，逐渐演变成长生不死、掌管人间福寿、有众多仙女服侍的神仙[①]，其容貌也必然焕然一新。就像《汉武内传》所描述的：“视之，可年卅许，修短得中，天姿掩蔼，容颜绝世，真灵人也。”伴随着东方朔的神仙化，作为神仙的西王母也在加强与人间的联系——顿改容颜以及赠送仙桃，都是为了适应以皇上为中心的世俗世界。

汉武君臣的求仙，以及西王母的神话，这两大传说系统在各自长期的演进中，都积累了丰富的故事。借天上人间两大主宰的“历史性会面”，两大传说系统合而为一，不只是相关轶事数量剧增，更重要的是小说家驰骋想象力的空间大为拓展。以汉武帝（人物）求仙（事件）为叙事框架，通过不断增加细节及次要人物，有可能发展成为现代文类意义上的长篇小说。同样描述武帝与王母会面情景，《汉武内传》对《汉武故事》的大规模拓展，便是一个现成的例证。借助纪传体以建立“箭垛”，通过人神会面以丰富情节，各种神仙家言又使得小说家有足够的故事储备，应该说，长篇小说的叙事结构已经呼之欲出。尽管似乎万事俱备，汉魏六朝小说家仍没给我们留下“意外的惊喜”；猜测其时曾经存在过“应名为《汉书演义》的长篇小说”[②]，设想非常有趣，但我以为不切实际。

---

① 参阅李剑国：《唐前志怪小说史》第三章四节；小南一郎：《西王母与七夕传说》第三章（东京平凡社 1991 年版）。

② 参阅小南一郎著、孙昌武译：《中国的神话小说与古小说》，中华书局 1993 年版，第 232、159 页。

或许可以换一种提问的方式，即思考中国小说为何不沿着《汉武故事》、《汉武内传》已经呈现的发展趋势，走向真正成熟的长篇小说。这对于小说史家来说，是个必须面对而又很难有正确答案的"千古之谜"。这里所能提供的解释，同样也只能是"猜测"。首先，"补正史之阙"的写作心态，既成全也限制了古小说家的结构意识。"补阙"之不同于"演义"，在于正史已经大书特书者，一般不必再烦小说家"浪费笔墨"。这种"趋避"，不管出于何种目的，都使可能出现的长篇历史小说失去作为支撑的中心事件，而趋于杂乱与零碎。避开正史的逸事，往往成为缺少贯串线索的一地散钱；对于散钱来说，无所不包的"笔记"，倒是再好不过的箩筐。其次，六朝小说家中，信仰坚定者忙于"发明神道之不诬"，风神潇洒者追求玄远与澹泊，二者都对围绕某一历史人物讲述各种曲折有趣的故事不大感兴趣，刚刚萌芽的长篇小说结构意识因而没能发扬光大。另外，考虑到其时已经存在的言文分离，以及印刷时代尚未到来，作为书面读物的"小说"，其文字同样崇尚简洁高古，叙事也不便过于繁富冗长。

《神异经》中东王公与西王母，或者《汉武故事》中西王母与汉武帝的会面，虽然都十分精采，却与男女私情无关。魏晋小说中最具艺术魅力的，当属幽明并置以及与之相关的人神恋爱。人神恋爱并非小说家的专利，曹植《洛神赋》中"翩若惊鸿、婉若游龙"的洛神，不也"虽潜处于太阴，长寄心于君王"吗？小说家关于人神（鬼）恋爱的想象，基于如下三种假使：鬼神实有，且喜怒哀乐一如人间；"恨人神之道殊"，但精诚所至，可以沟通天上人间与阴阳生死；人神恋爱虽美妙无比，但必须随时准备承受恋人"翕然而去"的痛苦。

董永故事，后世广泛流传，只是当初的设想，着重报应而不是爱情，仙女乃奉天帝之命为孝子服务（《搜神记》）。姑获鸟传说颇受赞赏，可也并非两情相悦；仙女羽衣被藏，不得已才屈身为人妻。这就难怪其一旦找到羽衣，毫无留恋地撇下夫君，飘然而逝（《玄中

记》)。这种不无苛刻的叙述，并非否认魏晋小说(尤其是《搜神记》)中大量人神(鬼)恋爱故事的审美价值，而是提醒读者关注感天动地的爱情故事背后，可能蕴藏着性别歧视。或者说，这里想略为剖析历来为文学史家所赞叹不已的人神恋爱故事所呈现的男性叙事局限。

人神恋爱故事的基本结构是，男主人公由于英俊、才华横溢或诚实孝顺等美德，使得神女、鬼女、妖女欣然来归并自荐枕席。男性作家如此叙事，颇有借女性(不管是神仙还是鬼怪)的依附，来自我确认与自我肯定的意味。小说多以“人”(男性)为中心来展开叙述，神女与鬼女尽管情意缠绵，其实只是处于从属地位。主动表示爱情的女性与矜持地接受的男性，形成鲜明的对照。这种设计，并非出于对女性大胆追求爱情的赞赏，而是潜藏着男性的风流自赏、自以为是，甚至以女性为赏玩的“尤物”。比如，在《穷怪录》几则文士艳遇故事中，神女仙女的多情与轻佻，一如现实世界的“北里娇娃”。也有以女性为叙事中心的，不过小说突出渲染的，仍是男主人公无法抗拒的魅力。《幽明录》中有一则关于倩女离魂故事，研究者或代拟《庞阿》，或径题《石氏女》。之所以一事而两题，原因在于，小说虽以“美容仪”的庞阿开篇，可真正的主角，是苦苦追求乃至“离魂”的石氏女。不管有意无意，人神恋爱故事中，总能读出男性的优越感——尤其是其天上人间无所不在的“魅力”。指责古人不懂男女平等，当然是缺乏“历史眼光”，但提醒读者注意那些被批评家再三赞叹的“伟大的爱情”，其中不乏男性自我实现的意味，似乎也不算太过份。

在大部分的人神恋爱故事中，神女或鬼女翩然而至，男性只是安坐家中修心养性，“一心以为有鸿鹄将至”，但也有像刘晨、阮肇那样，必须入山求仙，才能喜结良缘。在后一类型的故事中，“游历”成了结构小说并增强真实感的重要手段。神仙故事如此扑朔迷离，而作者又希望读者相信其千真万确，“见证人”的存在于是十分必要。汉魏

六朝小说中，为了增加所记先朝轶闻或遐方异物的可信度，往往渲染叙事人的长生不老或死而复活。当然，增加叙事可信度最为直接而且有效的手段，还是借游历来展开视角。其时文章及著述中"游记"的成熟，无疑对小说家有极大的刺激与启迪。撇开既是文章也是小说的《桃花源记》，《搜神后记》中述写入洞窟遇神仙事的，还有好几则。借远游录见闻或记艳遇，此类入洞窟遇神仙事，其实早就存在。《列仙传》中邗子放犬入山遇故妇仙女事，明显为《幽明录》"黄原"一则所本。由遐方异物的记载，转为入山遇仙的游历，从小说艺术发展角度看，非同小可。不只是永恒而且完美的神仙境地，终于有了充满具体性与特殊性的人与事；更重要的是，其固定叙事角度的努力，使得小说结构紧凑，故事也显得"真实可信"。

除了入山遇仙，还有两种游历，也可获得同样的艺术效果：或者像赵泰那样死而复生，于是有资格讲述地狱的见闻（《幽明录》与《冥祥记》）；或者如薛道询发狂为虎，后复人形，方才可能详细描述化虎食人的经历及感受（《齐谐记》）。"游仙"对于诗人及小说家叙事能力的滋养，常被史家提及；游地狱对于小说家想象力的刺激，同样不容忽视。地狱中令人眼花缭乱的各式情景，当然主要来源于佛教典籍。但除此之外，小说家仍大有发挥想象力的余地。《冥祥记》中有王胡七月七日随已死数载的叔叔游冥府一则，甚为有趣，尤其是关于冥府的宴请：

> 末，至嵩高山，诸鬼遇胡，并有馔设。余族味不异世中，唯姜甚脆美。胡欲怀将还，左右人笑胡云："止可此食，不得将还也。"

这里不讨论冥府食谱及其宗教含义，只是指出"恨人神之道殊"，包括姜美带不回人间、仙桃"非下土所植也"以及桃花源之不可复得，都是保证神仙故事不致因过分世俗化而失去神秘色彩的关键性设计，同时也便于对付那些要求"拿证据来"的无神论者。至于小说，则取其既有见证人而又查无实据，真的是"假做真来真亦假"，虚虚实实，变

幻莫测。

第四节　随笔杂录与姑妄听之

唐人作意好奇，撰写叙述婉转、文辞华丽的“传奇”，中国小说于是进入一个新的历史阶段。文类的演进，往往是新的已来，旧的未去；宋元以下，追踪魏晋小说遗风的仍大有人在。一直到晚清，“琐言”、“逸事”与“志怪”，仍是许多文士（包括受西方文学影响颇深的王韬与林纾）驰骋才华与想象力的疆场，也是其自娱与娱人的绝好方式。

唐人小说，并非只有《莺莺传》、《柳毅传》或裴铏的《传奇》；唐人创作的各种小说专集中，传奇与志怪往往杂陈并列，无法截然分开。再说，传奇的崛起与志怪的自我改造以及二者之间的竞争与互动，正是其时小说发展生机勃勃的重要原因。撰写唐人小说史，不能想象没有“志怪”与“逸事”的参与。因此，有关唐代小说（包括传奇与志怪等），留待下章一并论述。

就像胡应麟《少室山房笔丛·九流绪论下》所称，志怪与传奇，极易混淆，往往“一书之中，二事并载；一事之内，两端具存”。史家的分类研究，只能“姑举其重而已”。将《青琐高议》留在下章，而把《夷坚志》提前论略，当然只是为了便于把握，并不否认前者包含志怪，后者夹有传奇。至于“用传奇法而以志怪”的代表作《聊斋志异》，理所当然应该放在传奇演进的路向上来考察；可《聊斋》中也有不少逸笔草草的志怪，与将在本章论及的《阅微草堂笔记》一脉相通。即便如此，文士逞才抒怀的传奇与学者谈鬼说异的志怪，二者的差别仍是相当显著。这里将简单勾勒传奇以外的文言小说在宋元明清的基本表现。

随着人神的分离与学术的进展，地理学、博物学、边疆学乃至海外游记等，纷纷走出神仙的世界。宋明两代仍有《续博物志》、《广博物志》之类著作问世，只是小说早已摆脱借遐方异物讲故事的格局，此类著述很难再取得引人注目的成就。

尽管魏晋风流令千古文人追慕不已，学步者极少真正得其神韵，而缺了晋人风采的映照，"世说"作为一种著述形式，是否还能保持其特殊魅力，实在没有把握。宋元明清诸多刘义庆的"后学"，都在向此极限挑战。其中较为出色的，宋有孔平仲的《续世说》、王谠的《唐语林》，明有何良俊的《何氏语林》、曹臣的《舌华录》，清有王晫的《今世说》等。这些著述，体例大都模仿刘作，只是分类略有出入；采录兼及史传群籍，多能剪裁旧文以成新著，只是囿于时势，不再表彰蔑弃礼教与脱略形骸。关于"世说"后学的这种选择，《何氏语林》"言语"门序有明确的表述：

> 余撰《语林》，颇仿刘义庆《世说》。然《世说》之诠事也，以玄虚标准，其选言也，以简远为宗；非此弗录。余惧后世典籍渐亡，旧闻放失，苟或泥此，所遗实多。故披览群籍，随事疏记，不得尽如《世说》。其或辞多浮长，则稍为删润云尔。

小说家之所以转而大谈忠孝廉节、风雅隐逸，少有真正的旷达与玄远，有出于礼教的考虑；但更主要的原因是，时势移迁，士人心态迥异，难得再有晋人那样"玄虚"之事与"简远"之言。即便最为精采的，如《唐语林》中"海上钓鳌客李白"的气概，或者《舌华录》频频采撷的陈继儒隽语，都给人夸饰乃至造作的印象，不若晋人之风神潇洒。

何氏对"不得尽如《世说》"的解释尚属坦然，不若《今世说》之高自标榜，载人己事，且非要表示"度越前人"不可[①]。其实，像《世说新语》之玄远与瑰奇，后人无论如何是无法超越的。不要说晋人辨析精

① 王晫：《今世说自序》称："今朝廷右文，名贤辈出，阀阅才华，远胜江左。"

微清谈玄妙很难企及,其旷达与通脱背后的沉痛与压抑,也非学步者所愿意领略并承担。脱离了对于生死真切的感受与体验,只满足于模仿其洒脱的举措,难免伤于矫揉。另外,还必须举出一点,六朝文人对言不尽意的警惕,以及书写传播手段的局限,都使得其文风趋于高古与隽永。宋代以下文章(包括小说)越写越长,与印刷出版的便利大有关系。生在一个世人出语并非玄远、文章也不求简洁的时代,追摹《世说新语》文风,实在是谈何容易!

高雅的"世说"难以为继,浅俗的"笑话"倒是大有可为。宋元明清,笑话专集数量剧增,且颇多佳作。再不只是或据拾旧文,或直接录自"街谈巷语",文人颇有将其作为著述来认真经营的。传为苏轼所撰的《艾子杂说》,虚拟一诙谐幽默的智者艾子作为贯串线索,让其见闻并评说历朝历代真真假假各式趣闻,其结构别出心裁。吕居仁所撰《轩渠录》,以及自称"不独资开卷之一笑,亦足以补《轩渠》之遗也"的《拊掌录》,其共同特点是"皆纪一时可笑之士"。也就是说,所记趣闻均有真名实姓,与"世说"系著述不同之处,仅在于其所录为"谐语"而非"隽语",而且更多"道听涂说"的意味。

晚明文人极为反感道貌岸然的高头讲章,出而提倡不拘格套、独抒性灵。值得注意的是,"精致"的性灵小品与"粗俗"的笑话,几乎同时登台。大批第一流文人的介入,使得笑话身价倍增,如:李贽撰有《山中一夕话》,徐渭撰有《谐史》,江盈科撰有《雪涛谐史》,钟惺则撰有《谐丛》。一时间,卖弄"雅谑",成了具有反叛色彩的文人不拘格套、以俗为雅的标志。其中成绩最为突出的,当属将"古今世界"当作"一大笑府"的冯梦龙。其集史传笑谈大成的《古今谭概》与记录民间笑话的《笑府》,不论著述规模还是写作水平,都堪称有明第一。

李渔《古今笑史序》以"人情畏谈而喜笑",来论证"雅俗并嗜"的笑话的存在价值;赵南星《笑赞题词》对笑话功能的描述,更加理直气壮:

> 然亦可以谈名理，可以通世故，染翰舒文者，能知其解，其为机锋之助，良非浅鲜。

明清文人除了欣赏“世说”，更以笑话“为机锋之助”。后者对讽刺文学的滋养，将在讨论白话小说时涉及。相对来说，在笑话写作上，清人明显不如明人。清代笑话专集中，流传较广、影响较大的，有石成金的《笑得好》、游戏主人辑及程世爵撰两种《笑林广记》。作为著述，笑话多逞小慧，难得深思，且文字简短，容易趋同，一旦发展成熟，后起者不易超越。

不管是清言还是笑话，都不以叙事见长。宋元以降，传奇流风余韵犹在，白话小说又迅速崛起，“逸事”与“志怪”，实际上已经不再是小说创作的主流。即便如此，随笔杂录、便览消闲的“逸事”，以及姑妄言之、姑妄听之的“志怪”，对宋元明清好奇的文人，仍有很大的吸引力。

宋人传奇基本模仿唐人，难得佳作，而宋人笔记则颇具特色。尤其是其公余琐记、林下闲谈，兼及叙事与议论，甚至略带考据，于朴实自然中见风神逸韵，对后世同类著述影响甚深。欧阳修《归田录自序》所描述的写作姿态，对宋元以下文人来说，很具代表性：

> 《归田录》者，朝廷之遗事，史官之所不记，与夫士大夫笑谈之余而可录者，录之以备闲居之览也。

既求补史，也是为文，追忆往昔交游，兼及琐事轶闻，如果再添上杂录神怪，那么不只是“逸事”，连“志怪”也可涵盖在内。或记人间琐事，或载鬼神异闻，共同的写作目的是“以备闲居之览”。首先是自娱，而后才是逞才；至于教诲，恐怕多为门面话或事后追认。

宋人杂录历史轶闻的笔记中，不乏大家手笔。若《归田录》、《涑水纪闻》、《东坡志林》、《老学庵笔记》等，其作者都是诗文名家，难怪叙述高简，文字清新，既是“小说”，也是“文章”。欧阳修《归田录》卷二记石曼卿“磊落奇才，知名当世，气貌雄伟，饮酒过人”，与《石曼卿

墓表》之述其"状貌伟然，喜酒自豪，若不可绳以法度。退而质其平生趣舍大节，无一悖于理者"，叙述重点不同，文字风格则相当接近。二者参照阅读，或许可以明白宋代古文与小说之间的微妙关系。至于《东坡志林》，更是历来讨论小说与研治散文者，都不肯轻易放过的绝好题目。

"逸事"中较为精采的，宋人中有《鹤林玉露》(罗大经)、明人中有《菽园杂记》(陆容)、清人中有《坚瓠集》(褚人获)等。此外，还有一种现象值得关注，那就是将地志博物、岁时纪胜、掌故古迹，与都市风情结合起来，形成一种亦文亦史亦小说的专题性"笔记小说"。京城自古轶事多，其人文荟萃以及百伎杂陈，足以弥补湖光山色方面可能存在的缺陷。宋人孟元老《东京梦华录》、吴自牧《梦粱录》、周密《武林旧事》等，其文学表现已经相当出色。张岱《陶庵梦忆》、刘侗等《帝京景物略》，既是晚明小品的代表作，也不妨作为笔记小说阅读——只是前者所追忆的杭州，明时为都市而非京城。清人中继承这一著述传统的，有戴璐的《藤阴杂记》和潘荣陛的《帝京岁时纪胜》。记载外地的风土民情以及轶事古迹者，也有文字清新可读的，如李斗《扬州画舫录》、周亮工《闽小记》以及顾禄的《清嘉录》等。只是此类"逸事"，日益讲求笔墨情趣，叙事功能大为削弱，越来越向"文章"靠拢。

谈论宋元明清的"古小说"，"志怪"或许更值得关注。比起"琐言"、"逸事"之或追求史学价值，或突出文章笔法，"志怪"仍固守"讲故事"这一古老的传统。不过，宋元以下，文人对待神鬼的态度，普遍不如晋人之虔诚，极少再有一心弘道，专门写小说来"发明神道之不诬"者。清人宣鼎自称"性好佛老，闻人有谈玄者，听之忘倦，而尤爱仆媪说果报鬼怪逸事"，似乎与干宝同列；可结尾处之强调"无语不关讽劝"[1]，又使人对其信仰是否坚定产生怀疑。大部分小说家则坦

[1] 宣鼎：《夜雨秋灯录自序》。

承，其语怪主要出于文人的好奇，与宗教信仰没有多少关系。

宋人洪迈大概是古往今来撰写“志怪”最为勤奋的小说家，其《夷坚志》共四百二十卷，卷帙之浩繁与内容之丰富，令人叹为观止。在各集的序言中，洪氏再三表白其写作动机。先是划定范围：“但谈鬼神之事足矣”；后又表示老来无意观书，“独爱奇习气犹与壮等”；再就是声明“《夷坚》诸志，皆得之传闻”，明知可疑可议处甚多，也因“爱奇之过”而不忍舍弃。对于44天记下135件事的写作速度，洪氏自称：“虽予亦自骇其敏也”。写作之神速，与作者采取有闻必录、很少艺术加工的撰述方式有关：

> 盖每闻客语，登辄纪录。或在酒间，不暇，则以翌旦追书之。仍亟示其人，必使始末无差戾乃止。既所闻不失亡，而信可传。[1]

如此写作，可信可传的很可能是“客语”，而并非洪氏的小说。出于好奇心与虚荣心，洪氏撰写志怪贪多求快，不免粗制滥造。但以一人之耳目与想象，展现如此丰富多彩的神怪与异闻，不只有宋一代无出其右者，后世小说家也很难与之并肩。

明人志怪几无可观，到了清代方才好手如云。由于《聊斋志异》所取得的巨大成就，清代文言小说几乎笼罩在其阴影之下。以传奇体志怪者，不用说多模仿蒲氏笔法；主张区分“才子之笔”与“著书者之笔”的纪昀，之所以挑战蒲氏，不也证明了《聊斋志异》对于小说家及读者的巨大魅力？这里选择三位明确表示与蒲氏异趣的小说家，勾勒清代文言小说的别一侧面。

小说家纪昀之挑战蒲松龄，常被史家所提及。其实，此前袁枚之公开主张为自娱而志怪；以及得之传闻，而偏要强调“纪实”；力求上追魏晋，故叙述简要，少有夸饰，都与《聊斋志异》背道而驰。《子不语

---

① 洪迈：《夷坚支庚序》。

序》对自家写作心态有明确的表白：

> 余生平寡嗜好，凡饮酒、度曲、樗蒱，可以接群居之欢者，一无能焉。文史外无以自娱，乃广采游心骇耳之事，妄言妄听，记而存之，非有所惑也。

明知“怪力乱神，子所不语也”，仍有无数儒生对“志怪”一往情深。别人或许需要“有关劝惩”之类的自我解嘲，喜欢表现“不同流俗”的袁枚，则逃避崇高，坦承其写作纯粹出于自娱。

以多睹秘书、学识渊博著称的纪昀，对故作洒脱的袁枚大概不会欣赏。《滦阳消夏录自序》云：“小说稗官，知无关于著述；街谈巷议，或有益于劝惩。”这种小说观念，似乎相当保守。可对喜欢谈神鬼说报应的纪昀来说，如此表白，别有深意。《阅微草堂笔记》满纸荒唐言，作者其实多将“鬼神之事”作为“寓言”来“姑妄言之”、“姑妄听之”。卷十八讲述六朝小说中常见的生人游地狱事，结尾竟如此自我消解：“半属寓言，义足劝惩，固不必刻舟求剑尔。”这与卷十四关于佛家报应学说的看法异曲同工：“亦足警戒下愚，使回心向善，于世不为无补。”纪氏回避鬼神有无与报应是非的评价，而专讲“劝惩”，其实隐含着怀疑的眼光。思想通达的纪昀，其昼夜无事追录旧闻，主要是聊以消闲；鬼神与报应，则是其教诲下愚的工具，而非信仰的对象。

著有《右台仙馆笔记》的俞樾，同样选择“姑记旧闻，以销暇日”的写作姿态。俞氏甚至在刊行志怪集时，附录《征求异闻启》，希望读者：“各举怪怪奇奇之事，为我原原本本而书，寄来春在草堂，助作秋灯丛话。”不知俞氏到底征集到多少怪怪奇奇的“鬼话”，想来不至于毫无所获。因为晚清作家吴趼人等，也曾登报寻求各种轶闻，以便作为创作的素材。俞氏志怪，“以《阅微》为法，而不袭《聊斋》笔意”，追求的是“叙事简，说理透”，而“不屑屑于描头画角”[①]。俞樾与袁枚的

① 俞樾：《春在堂随笔》卷八。

叙事能力，其实不比纪昀逊色多少；纪氏高出一筹的，乃是其思想通达、析理精微以及叙述语言的简淡玄远。

纪、袁、俞三位小说集中，都有不少对于道学家的嘲讽，以及对饮食男女等人生欲望的肯定。正如鲁迅所说的，其时之“憎恨道学先生的谿刻”，因合乎“圣意”而成为时尚，对此不必给予过高的评价[①]。可纪氏基于“不失忠厚之意，稍有劝惩之旨”[②]，对不近情理的道学家虽多讥讽，却没有过甚之辞。尤其是其文字参酌史裁博涉百家，而又不显得过分刻板拘泥；雍容淡雅中，时有风趣自然流露。对于文化修养较高的读者来说，《阅微草堂笔记》自有其独特魅力。

比起唐人传奇、宋人话本、明人演义来，志怪本不以叙事曲折、描写精微见长。由“发明神道之不诬”，转为“姑妄言之”与“姑妄听之”，作为文类的志怪，固然适应了日益世俗化的社会，但也因此丧失了原先作为支柱的宗教激情，陷入另一种同样致命的危机。在晚清至“五四”的文学革命中，新学之士积极宣传科学，破除鬼神迷信，而且引进了西方小说类型和叙事方式，曾长期在中国小说舞台上叱咤风云的“志怪”，从此失去其往日的辉煌。

① 在《中国小说史略》第二十二篇中，鲁迅对纪昀讥讽宋儒评价较高；1934年撰《买〈小学大全〉记》（《鲁迅全集》第六卷），鲁迅方才强调：这种对理学的讥讽，其实体现了皇上的圣意。

② 纪昀：《阅微草堂笔记》卷二四。

第九章　作意好奇与诗人情怀

唐人小说，与诗律同为绝代之奇，这一点，宋人、明人早已有言在先[1]。晚清以降，随着小说地位的急剧上升，以及西方小说观念的引进，"作意好奇"的唐代小说，越来越为文学史家所关注。到了将小说作为学术课题，而且为之撰写专史，唐人的贡献于是更加凸显。

除了文体的差异，唐人"作意好奇"之书，与今日的短篇小说，在艺术趣味以及表现技巧上，已经可以直接沟通。从《李娃传》、《南柯太守传》到《阿Q正传》，当然还有漫长的路程，但比起从《汉武故事》到《骆驼祥子》，距离明显大大缩小。谈论中国小说历史的变迁，唐代是个重要的界限，清人已经注意到这一点，只是因评价标准不同，结论与今人迥异。比如，章学诚称中国小说三变，历经汉魏之事杂鬼神、唐人之情钟男女、宋元之广为演义，"而尽失古人之源流矣"[2]。章氏治学，精于辨章学术考镜源流，只是蔑视文体的演进，未免过于是古而非今。

唐人小说的划时代意义，不只体现在新崛起的"传奇"叙述婉转，文辞华艳；其时承继六朝的"志怪"与"逸事"，仍不乏佳作；而"市人小说"的规模更是相当可观，而且开始对文人创作产生影响。沉睡千年的敦煌遗书的出现，使得我们对唐代的说唱文学，有了进一步的了解。此后讨论白话小说的起源，宋人不再独领风骚。这里只涉及唐

---

① 参阅《唐人说荟·凡例》引洪迈语；桃源居士：《唐人小说序》。

② 章学诚：《文史通义》卷五《诗话》。

代文人的小说创作，至于说唱文学的价值，及其对中国小说史的贡献，留待下章论略。

第一节　唐人小说的渊源及体式

关于"唐人小说"艺术特征的描述，最早的文献，可举出以下二例。唐人沈既济《任氏传》结尾，直接表白其创作理想："向使渊识之士，必能揉变化之理，察神人之际，著文章之美，传要妙之情，不止于赏玩风态而已。"宋人洪迈关于唐人小说的评述，更为论者所争相引证。可惜以下妙语，最初出处未明，只见于《唐人说荟·凡例》所引："唐人小说，小小情事，凄艳欲绝，洵有神遇而不自知者，与诗律可称一代之奇。"倘若以这两段话作为标准，来描述所谓的"唐人小说"，必然只剩下"传奇"一家。

传世的唐人小说，大都见于宋人所辑《太平广记》。以沈、洪二位所提供的尺度衡量，其中绝大部分作品，既不曾"著文章之美，传要妙之情"，也没有"小小情事，凄艳欲绝"。可以找出许多理由，比如作手欠佳、传写讹误、未脱六朝余习等等；只是如此辩解，等于默认沈、洪之说为标准答案，并排斥"传奇"以外的其他小说。唐人虽作意好奇，有过许多跨越文类边界的成功尝试，却并没有形成统一的"小说观"。晚唐高彦休多述先朝轶闻、间及仙鬼豪侠的《阙史》，其自序提及类似作品，竟是小说、小录、稗史、野史、杂录、杂记等。这种概念之含混，刚好对应了其时小说之不主一家。一直到明人胡应麟，所谓"唐人小说"，起码仍包括志怪（如《宣室志》、《酉阳杂俎》）、传奇（如《莺莺传》、《霍小玉》）、杂录（如《因话录》、《北梦琐言》）等。[①]

---

① 胡应麟：《少室山房笔丛·九流绪论下》。

排除过分琐碎且没有多少故事性的丛谈、辨订与箴规，胡氏对唐代小说格局的描述，在我看来，依然有效：即承继六朝的“逸事”（杂录）与“志怪”，以及自我作古的“传奇”。传奇作为有唐一代的代表性文类，曾吸引大批第一流文人，并取得后人无法企及的艺术成就。相比之下，逸事与志怪可就暗淡多了。即便如此，谈论唐人小说，仍然不能置后两者于不顾。志怪作为传奇的根基，并未完全为后起之秀所吞没，仍能时露峥嵘。逸事坚持“补正史之阙”的写作策略，但其选事新颖，行文逶迤，正如鲁迅所说，乃是“以传奇为骨”[①]。这里强调的是，已经功成名就的传奇，对于其“前辈”的刺激与改造。至于作为后来者，传奇如何汲取逸事与志怪的精华，留待下面记述。

唐人的传奇与志怪，往往无法截然分开，尤其各种小说专集，更是你中有我、我中有你，因此不准备单独评述唐人之志怪。相对来说，逸事背靠史学这棵大树，受传奇的冲击较小，仍能有相当清晰的自家面目。

逸事作为文类的最大特征，乃是其始终受制于作者的“补史心态”：或者强调“纪事实，探物理，辨疑惑，示劝惩，采风俗，助谈笑”；或者标榜“彼皆目睹，非出传闻，信而有征，可为实录”[②]。流风所及，作者和读者所关注的，并非叙事与铺陈、文采与意想，而是有无“多涉神怪”、是否“为正史所采掇”。苏鹗撰《杜阳杂编》，多注闻于某人，以示有征；孙光宪《北梦琐言序》则自称“每聆一事，未敢孤信，三复参校，然始濡墨”。纪昀闻采妙语时之注明出处，称其“乃诿过于人之意”[③]，未免过于苛刻。只是此等措施，确实无法保证所载事迹之真实无误。史家喜欢在唐人所撰“逸事”中挑挑拣拣，然颇多微辞，理由正是此真伪杂陈。不过，只从“可资考证”着眼，未足以尽唐人之“逸

① 《鲁迅全集》第九卷，第93页。
② 李肇：《唐国史补序》；李德裕：《次柳氏旧闻序》。
③ 周中孚：《郑堂读书记·杜阳杂编》。

事”;其文采风流,也不无可述之处。

唐人之喜欢撰写“逸事”,与其时整理史料、编辑史书的风气颇有关联。比起六朝文士来,唐人更具史学趣味,其摹写对象,也以同代人物及当世轶闻为主。这种叙述策略,使得其虽时有琐碎、夸饰、诡诞之弊,后人仍不敢轻易放弃。《四库全书总目》卷一四〇关于张鷟《朝野佥载》的评论,很能显示史家对此类著述的态度:

> 其书皆纪唐代故事,而于谐噱荒怪纤悉胪载,未免失于纤碎。故洪迈《容斋随笔》讥其记事琐屑擿裂,且多媟语。然耳目所接,可据者多,故司马光作《通鉴》亦引用之。兼收博采,固未尝无裨于见闻也。

注重“耳目所接”,多记“唐代故事”,如果再添上突出政教与风俗,基本上就能概括此类著述的特色。若刘𫗧《隋唐嘉话》、刘肃《大唐新语》、王定保《唐摭言》、李肇《唐国史补》等,单是书名,便已表明其取舍标准。同样记载朝政宫廷且文采可观的,还有赵璘《因话录》、张固《幽闲鼓吹》。至于介绍开元时教坊制度与奇事轶闻的《教坊记》(崔令钦)、记载长安城北平康里歌妓生活的《北里志》(孙棨),本身并无多少曲折精采的故事,却因进士冶游吟咏以及由此发展出来的文化习俗,与唐人小说风貌之形成关系极为密切而成为治小说史时不可或缺的绝好史料。

“逸事”的盛行,与“传奇”的发展大致同步,也在开元、天宝之后。开元年间乃有唐一代值得永远追忆的“太平盛世”,“天宝之乱”则让无数感时忧国的文人学者痛心疾首;至于其间唱主角的唐玄宗,又是如此充满传奇色彩。不难想象,围绕“一代英主”兼“风流皇帝”唐玄宗,可以集结多少哀艳诡异的逸事。与汉魏小说家将汉武帝作为“箭垛”,借以建立庞大的传说系统不太一样,唐代小说家之描述玄宗,虽也偶涉神怪,却没有过分诡异神奇的发挥。《次柳氏旧闻》的作者李德裕乃古文大家,语言典正雅驯,关键处笔墨相当细腻;继起的《明皇

杂录》(郑处诲)、《开天传信记》(郑綮)、《开元天宝遗事》(王仁裕)等,或叙事更加曲折,或偏于隽永精致,也都各具特色。

另外,若《高力士外传》、《安禄山事迹》等野史轶闻,与玄宗亦大有牵连。遗憾的是,唐人没能依据众多唐明皇故事,尝试结构类似长篇小说那样的大规模制作。即便与白居易《长恨歌》相配合的传奇《长恨歌传》(陈鸿),其驰骋想象的魄力,也远不及汉武帝系列故事的创造者。

鲁迅所说唐人"逸事"之"以传奇为骨",本应体现为"选事则新颖,行文则逶迤";但后者尺度不大好把握,倒是由朝廷政教向江湖侠客的转移,颇能说明其"选事"的趣味如何向"奇"与"异"倾斜。《唐国史补》卷中《故囚报李勉》、《妾报父冤事》二则、《唐摭言》中的"胡证"与"宣慈寺门子"以及《北梦琐言》中的"京十三娘"、"许寂"、"丁秀才"等故事,都已经远离经国之大业,转而欣赏侠客之报恩与复仇。游侠生命形态之飞扬跌宕,注定将成为"传奇"作家的最佳搭档。"逸事"中述及侠客之逸笔草草,只能视为《谢小娥传》、《聂隐娘》、《红线传》等并不十分遥远的回声,故待论及唐人的侠客崇拜时一并涉及。

其实,不只是"逸事"背靠史学这棵大树,"传奇"的崛起,也与唐人对于史学的强烈兴趣大有关系。只不过二者各取所需,一侧重实录的史学精神,一倾向纪传的表现手法。李肇《唐国史补》卷下之《韩沈良史才》,常为史家所引述:

> 沈既济撰《枕中记》,庄生寓言之类。韩愈撰《毛颖传》,其文尤高,不下史迁。二篇真良史才也。

既属"寓言",必然不是"实录",何以仍能誉为"良史"?并非李肇不辨源流,这里的"真良史才也",指的是叙事能力,而非实录精神。从刘知幾《史通》开始,唐人倾向于将子部的小说与史部的杂传合并,庄生寓言与史迁纪传,因而不再是风马牛不相及。借助于"叙事",沟通小说、史著与古文,唐人不曾着意固守文类的边界。"既济博通群籍,史

笔尤工"[1],曾撰有《建中实录》十卷,难怪其传奇《枕中记》、《任氏传》明显带有史家笔法。韩愈以古文名家,其游戏之作《毛颖传》历来议论纷纷;更能体现其以小说为文章的,其实该是《石鼎联句诗序》。后者有人物、有故事,难怪后世被作为传记"命名"。[2]

《四库全书总目》卷一四四述及《幽怪录》,引晁公武"僧孺为宰相,有闻于世,而著此等书,《周秦行纪》之谤,盖有以致之也"语,然后再添上一句"志怪之书,无关风教",故散佚不足惜。牛僧孺之政绩如何,以及小说之价值高低,可以暂不涉及;断言"有闻于世"者不该撰述小说,这与唐人想法明显相左。宋人赵彦卫《云麓漫钞》关于唐代举子温卷,举的例子正好是《幽怪录》。牛僧孺是否因撰写传奇而在科举场中得意,未见有关记载。倒是钱易《南部新书》甲集有一李复言(很可能即《续玄怪录》作者),因进献"事非经济动涉虚妄"的《纂异》而被罢举。关于"温卷"如何促进唐人小说创作,目前仍然只是一种有趣的假设,没有足够的史料支持。不过,唐人借创作小说驰骋想象、炫耀才华,这点没有疑议。

好奇的唐人,到底是在"有闻于世"之前、还是之后创作小说,本来值得认真考究,可惜绝大部分传奇的创作年代无法确证[3]。大概只能笼统地说,唐人传奇,多成于作者"春风得意"之前。为官一方,或许不该舞文弄墨、沉湎于神鬼与男女的世界。闲居或退隐时,可就没有这个禁忌了。众多功成名就的唐人,并没讳言其曾经或仍在撰写小说。单凭这一点便可判定,驰骋才情的小说,在唐代,地位其实不低。

---

① 参见《旧唐书》卷一四九《沈传师传》。

② 如孟棨:《本事诗》称韩愈作《轩辕弥明传》,明人将其收入《合刻三志》时改题《怪道士传》。

③ 程毅中:《唐代小说史话》(北京文化艺术出版社 1990 年版)关于各唐人小说的创作年代,多有认真的考辨,但承认众说纷纭,"难以确证"。

《云麓漫钞》除了“温卷”，还提及唐人小说之“可以见史才、诗笔、议论”。真正像沈既济那样兼撰史著与小说者，并不普遍；小说家之“史才”，主要体现在叙事能力，以及对纪传体的借用。唐人小说中，被后世命名为“传奇”者，不少直接以传记的形式出现，如《任氏传》、《柳毅传》、《莺莺传》、《李娃传》等等。而这些作品的出现，恰好是唐传奇作为文类得以成立的关键。这就难怪唐人宋人提及此类作品，多以“杂传”或“传记”名之。早期的传奇作品如《古镜记》、《白猿传》等，多涉神怪，其中唐人趣味之浮现，正是靠“史传”的眼光与手法。甚至可以这么说，以“纪传”形式撰写“志怪”故事，便是最初的“传奇”。由狐鬼到男女再到侠客，所“传”之“奇”发生很大变化，但史家所创造的纪传体，仍是小说家取法的主要对象。至于唐人小说中的“议论”，多为讲风教示劝戒，实在说不上精采。况且，要讲文体渊源，此类“议论”，也只是追踪《史记》的“太史公曰”与《汉书》的“赞曰”，完全可以包括在“史才”中，不必另立名目。

倒是“诗笔”值得认真评说。洪迈之称唐人小说与诗律同为一代之奇，还包含“唐人多工诗”，故小说“莫不宛转有思致”的意思。胡应麟的说法更为精致，一是“作意好奇，假小说以寄笔端”，一是“绰有情致，诗词亦大率可喜”[①]。实际上，后世史家之赞赏唐人小说，也多依此思路展开，即：强调身兼诗人与小说家的唐人，如何借助两种不同文类的对话，使得后起的“传奇”，获得发展的动力与方向感。谈论小说家之“诗笔”，最直接的例证，便是其喜欢驱使才子佳人、神仙鬼怪吟诗，以便在小说中载录大量韵语。自唐人创设小说人物借诗词谈情说爱，此后千年，中国小说家之调节文气，便多依赖此叙事中之引入诗词。

引诗词入小说，毕竟是比较外在的特征。作意好奇以及婉转有

---

① 洪迈：《容斋随笔》卷一五；胡应麟：《少室山房笔丛·二酉缀遗》。

致，或许更能说明唐人的小说感觉。鲁迅对此有相当准确的描述：

> 传奇者流，源盖出于志怪，然施之藻绘，扩其波澜，故所成就乃特异，其间虽亦或托讽喻以纾牢愁，谈祸福以寓惩劝，而大归则究在文采与意想，与昔之传鬼神明因果而外无他意者，甚异其趣矣。①

从"发明神道之不诬"，到"大归则在文采与意想"，唐人之撰写小说，虽具"纪传"体式，但其注重想象、虚构与自娱，已渐成风气。关于这一点，元人虞集的褒贬最为精采：

> 盖唐之才人，于经艺道学有见者少，徒知好为文辞。闲暇无所用心，辄想象幽怪遇合、才情恍惚之事，作为诗章答问之意，傅会以为说。盍簪之次，各出行卷，以相娱玩，非必真有是事，谓之"传奇"。元稹、白居易犹或为之，而况他乎！②

此前虽偶有提及"传奇"者，只是或指具体作品，或局限于某些表现手法③，并未将其定义为文类。到目前为止，最早将唐人之"传奇"作为一独立的文类加以描述，而且所论大致精当的，只能推举元人虞集。

"志怪"乃唐人传奇最早承继的文学遗产，鬼神故事的重要性虽日渐削弱，但始终没有完全退出小说家的视野。"纪传"使得小说家注重人物形象的刻画，由讲"奇事"逐渐转为传"奇人"。诗人情怀则突出"作意好奇"，以及"叙述宛转，文辞华艳"。至此，唐人传奇作为文类的基本要素已经具备。

至于常被论者提及的古文运动与唐人传奇的关系，我更愿意将其视为"好奇"的唐人穿越文类边界的尝试。因为，古文中的传记与寓言，与作为小说的传奇，虽有联系，更有区别。引小说入古文，或以

---

① 《鲁迅全集》第九卷，第 70 页。
② 虞集：《道园学古录》卷三八《写韵轩记》。
③ 宋人曾慥编：《类说》，录《莺莺传》并题《传奇》，《侯鲭录》引用时也作《传奇》。宋人陈师道：《后山诗话》记尹师鲁评《岳阳楼记》之"用对语说时景"："传奇体尔。"

古文笔法撰写小说，其实都并未成为唐人传奇发展的主要动力。

另一个更为诱人的题目，即民间说书及变文、故事赋等对文人创作的影响。此说颇具理论意义，却难以坐实。除了《游仙窟》渊源明显外，绝大部分唐人传奇，与民间说唱文学形式其实关系不大。《李娃传》历来被作为唐人传奇取材于民间说书的主要例证，且不说孤证无法成立，元稹《酬翰林白学士代书一百韵》诗原注之"尝于新昌宅说一枝花话"，并未说明说话者。根据一则广泛流传的轶事，好奇的文人"各征其异说"，同样可以"光阴听话移"。没有确凿的证据，说明传奇的写作直接得益于其时的职业说书。在我看来，必须借助文人间自娱性质的"说话"，方才能沟通职业说书与传奇写作。

唐人传奇中，颇有提及"昼宴夜话，各征其异说"、"宵话征异，各尽见闻"的[①]。不同于职业说书，"宵话"乃是好奇且好学的文人借以自娱的一种特殊方式。就实际效果而言，此等"宵话征异"，与前代之俳优杂说、玄语清谈，可说是一脉相承。至于其由注重言谈之隽永，转为强调情节之离奇，这大概可以归于其时已相当活跃的民间说唱对文人趣味的改造。

第二节　女性魅力与游侠精神

唐人小说的演进，约略可分为前、中、后三期。分期只是为了便于描述，本身既无绝对标准，也无绝对价值。分期的具体年代划定，学界历来众说纷纭，但以前期为准备、中期为全盛、后期为变异，研究思路大体一致，关键在于判定最具特色的唐人传奇之创作年代。沈

① 参阅沈既济：《任氏传》；李公佐：《庐江冯媪传》。

既济《任氏传》具备唐传奇的特征与魅力,而且有确切的写作时间,即建中二年(781 年)。考虑到陈玄祐《离魂记》的产生年代不迟于、甚至可能早于此,将大历年间(766—779 年)作为唐人传奇走向全盛的起点,大致可信。至于下限的划定,鲁迅《〈唐宋传奇集〉序例》主要着眼于技巧的成熟与作家的集中:

> 惟自大历以至大中中,作者云蒸,郁术文苑,沈既济、许尧佐擢秀于前,蒋防、元稹振彩于后,而李公佐、白行简、陈鸿、沈亚之辈,则其卓异也。[①]

不能说从唐懿宗咸通元年(860 年)起,传奇创作便一落千丈,仍有许多作家热心此道,但创作的主潮明显转向。比如,由注重单篇转而热衷专集,由儿女情长变成游侠气壮,由文辞婉转、曲折曼长,趋于叙述简洁、篇幅短小。或许可以这么说,后期的传奇创作,在保留作意好奇、叙述委曲这一基本特色的同时,更多地取法六朝志怪。这一趋势,一直延续到五代十国——虽然已成强弩之末。这里将大历以前作为从六朝志怪到唐人传奇的过渡,咸通以后乃是唐人传奇由盛而衰,以及力图再度崛起,大历至大中这一百年,便理所当然地成了传奇发展的黄金时代。

大历以前的唐人传奇,可以《古镜记》、《白猿传》、《游仙窟》、《纪闻》为代表。这四部作品各具特色,其呈现的艺术可能性,将在全盛期的传奇中得到更加充分的体现。王度《古镜记》写作年代最早,其以古镜为降妖伏魔、消灾除病的宝物,自是不脱六朝志怪遗风;但借古镜为贯串线索,将十二桩异闻连成一体,完成了框架故事的构造,对唐传奇之趋于篇幅漫长,不无启示作用。《补江总白猿传》作者不详,其创作明显借鉴汉魏以来诸多猿猴盗取妇女的传说。不同于《博物志》等先行之作处,在于其叙事更加曲折,妖怪颇具人性。其采用

① 《鲁迅全集》第十卷,第 141 页。

纪传体来志怪，叙事角度虽游移不定，毕竟开启了大有发展潜力的新天地。张鷟《游仙窟》之极力描摹文人狎妓、借人物吟诗驰骋才华，很能体现唐代小说家的欣赏趣味与写作心态。只是《游仙窟》之借鉴变文与使用骈体，并没有为后来者所继承。如果说《游仙窟》的创作乃"蘖于诗赋，旁求新途"，牛肃的《纪闻》则更接近鲁迅所说的"出于志怪"而"扩其波澜"①。此小说专集也讲佛法灵验、因果报应，但不再只是"释氏辅教之书"；如何使得情节曲折生动，似乎更为作者所关注。至于吴保安救友、苏无名破案等，神怪色彩已经基本退去，与大历以后传奇之区别，只在于其尚未做到"叙述宛转，文辞华艳"。

基于志怪而施之藻绘的《枕中记》和《南柯太守传》，因想象奇特，叙事生动，以及政治寓意深刻，为历代文人所激赏。但如果谈论小说史的演进，我则更看重以男女情事为中心的《离魂记》、《任氏传》、《李娃传》、《莺莺传》、《霍小玉传》、《柳氏传》、《柳毅传》等。前两则犹带志怪遗风，末两则兼及侠义故事，中间三篇最能体现唐人之"小小情事，凄艳欲绝"。

陈玄祐《离魂记》虽注明此异闻得之于当事人亲属，实基于《幽明录·庞阿》。唐人对六朝小说的改造，此篇可为典范。还是倩女离魂，结局也都皆大欢喜，关键在于主人公性格大为改变。石氏女只是喜欢"美容仪"之庞阿，对方毫无反应；倩娘与王宙则是青梅竹马，"常私感想于寤寐"，只因父母悔约另许他人，方才抗婚私奔。一方阴恨悲恸诀别上船，另一方徒行跣足夜半而至。离魂五年，生育二子，归家则与室中女"翕然而合为一体"。设想奇特倒在其次，对两情相悦故生死不渝的强调，方才是此则传奇最为引人注目处。倩娘私奔时之自白，在此后诸多唐人传奇中，不断得到回响：

君厚意如此，寝梦相感。今将夺我此志，又知君深情不易，

① 《鲁迅全集》第十卷，第140页；第九卷，第70页。

思将杀身奉报，是以亡命来奔。

不再满足于对“美容仪”的单相思，而是“知君深情不易”，方才“亡命来奔”。这一倩娘性格的改造，蕴含着作家对女性的独立与自尊的承认。男性单凭权势、金钱、相貌等，不再足以使得“倩女离魂”；只有两情相悦，才可能赢得对方的“思将杀身奉报”。这一对爱情的新理解，使得唐代小说家表现女性时，更多同情、赞美乃至崇拜。

沈既济的《任氏传》据说颇有寄托，作为最早的狐女故事来阅读，或许更有趣味。此前的志怪小说中，也有狐精化为美女的传说，但叙述极为简略，且狐精与人交往时多不怀好意。《任氏传》则模仿史家口吻开篇：“任氏，女妖也。”随着故事的推进，如此“遇暴不失节，徇人以至死”的“异物之情”，确实值得史家为之立传。小说本以郑六游街遇丽人为故事开端，之所以在此前平空插进一句“任氏，女妖也”，固然是为了适应纪传的体例，也与作者鄙夷郑生、称羡任氏大有关系。此后诸多言情之作，多以女性为传主，可见唐人之审美趣味。也有一篇多名，或后世改称者，但女性形象之可爱，以及作家描述女性时笔墨之酣畅淋漓，诱使读者将其作为真正的主角。小说对任氏美艳绝伦之层层渲染，颇能体现作者“著文章之美，传要妙之情”的追求，也显示“多工诗”的唐人，著小说时如何“宛转有思致”。

更能体现唐人“史才”之外的“诗笔”者，或许当推元稹《莺莺传》、白行简《李娃传》和蒋防《霍小玉传》。后者诗名虽不如元、白，但小说中情感之缠绵及描摹之精致，一点不比前两者逊色。明人胡应麟甚至称：“唐人小说纪闺阁事，绰有情致。此篇尤为唐人最精采动人之传奇，故传诵弗衰。”[1] 姑且不作“索隐”、不谈“影事”，单就小说艺术立论，《霍小玉传》可能是同类作品中最令人叹为观止的。《莺莺传》结局虽然可信，张生对其始乱终弃的解释，很难为读者所接受；而传

① 胡应麟：《少室山房笔丛·庄岳委谈下》。

末所称"时人多许张为善补过者",更令人怀疑作者之真诚。白行简不忍心救援郑生而与鸨母决绝的李娃重蹈莺莺覆辙,最后关头,强使荥阳公一改初衷,于是平康里妓女李娃终于修得正果,成为"汧国夫人"。如此大团圆,虽则大快人心,却与整个小说的写实基调不大吻合。真正敢于直面人生,写出唐人风流韵事背后的辛酸的,几乎非《霍小玉传》莫属。"才调风流"之新擢进士,于平康里"博求名妓",此等唐人风习,很容易瓦解任何形式的"海誓山盟"。小说中虽有"风流之士,共感玉之多情;豪侠之伦,皆怒生之薄行"的慨叹,却不曾掩饰此等悲剧之不可避免。

元、白、蒋三作,皆为唐人小说中不可多得的精品。倘以对待女性的态度论,元稹"尤物"、"妖孽"的说法,最不可取。如此强烈的男性中心意识,本该使得小说中对莺莺形象的描述充满偏见与歧视,但在实际写作中,作者明显冲破了原先的理论设计。后世作家对此风流韵事的阐发、改造与重写,几乎都以赞赏莺莺为基调;那"善补过"的张生,则越来越沦为配角。这一莺莺形象的日渐辉煌,与小说中本就存在的评价与描述之分离,不无关系。比起张生来,白、蒋二位笔下的男主人公,更是直接的谴责对象。无论见识或性情,李娃、霍小玉都远在与之配对的郑生、李益之上。从六朝人神恋爱故事中,借仙女鬼女之欣然来归,体现男性在天上与人间的无穷魅力;到唐人传奇对喜新厌旧、势利轻浮的负心郎的谴责,伴随着小说中女性形象的日趋完美的,是"尤物"之说逐渐被抛弃。肯定女性的爱情追求,以及相关的自主与自尊,还有在"小小情事"中所体现的不在男性之下的才识与气度——在个别作品中,女性甚至成了男性的拯救者(如《李娃传》)。唐代小说家对待女性相对平等的态度,即便在整个中国文化史上,也都占有重要地位。

《霍小玉传》中打抱不平的黄衫豪士,虽无法解救小玉于倒悬,毕竟让其死前得以亲自数落负心郎。许尧佐《柳氏传》和李朝威《柳毅

传》,则因“豪侠”的存在,而“有情人终成眷属”。仔细分疏,二者又自不同。韩翊之得以与柳氏破镜重圆,得益于侠客相助;柳毅之博得龙女真正的爱情,却是靠自家的浩然正气与豪侠心肠。许、李二作,虽以男女私情为线索,却以豪侠精神相号召。正是《柳氏传》中李生之重然诺、许俊之轻死生,“使名士美人之离合因缘不落于陈腐”[①];自称“义夫”、实亦多情的柳毅,其“气血俱动”、“率肆胸臆”,终于使得唐人言情之作中的男性,不再只是懦弱的“负心郎”。传奇描写之重心,逐渐由闺阁情事转为游侠济世,以上作品正体现了这一过渡。至于李公佐《谢小娥传》、牛僧孺《玄怪录·郭代公》、薛用弱《集异记·贾人妻》等,“豪侠”已从解决难题的辅助性手段,转为小说表现的真正目的。故谈论晚唐的豪侠小说时,有必要将此前涉及侠客的小说一并纳入。

从司马迁为游侠作传,到唐传奇中豪侠小说的诞生,在近千年的发展过程中,侠客形象发生了根本性的变化。这一变化过程,依其表现形式与创作思想,大略可分为以《史记·游侠列传》为代表的实录阶段(两汉)、以游侠诗文为代表的抒情阶段(魏晋至盛唐)和以豪侠小说为代表的幻设阶段(中晚唐)。幻设阶段的“侠客”,虽则突出想象与虚构,仍保留史书巨大的背影。作家往往把一个虚幻的豪侠故事,安放在具体的历史背景下,并让其与实有的历史人物(如刘昌裔、薛嵩或李靖)发生联系,甚至提供证人或注明出处,造成一种凿凿有据的假象。正是这一点,使得不少学者热衷于以史实证小说,将藩镇割据与侠客仗义直接对应起来。但在我看来,考察小说中的侠客,文类的变迁与演进,可能是更合适的角度。这里将着重探讨唐人传奇在行侠主题、行侠手段以及评价眼光和表现技巧等方面,与游侠列传、游侠诗文的区别,兼及其重新确立的侠客形象对后世武侠小说的深

① 参阅王梦鸥:《唐人小说校释》上册,台北正中书局1989年版,第73—74页。

刻影响。

在司马迁及班固看来，侠客除了重然诺讲信用、赴士之厄困外，还有藏命作奸、不轨于法的一面。游侠诗篇之借助"仗剑行侠—驰骋边关—立功受赏"三部曲，化解世人对于桀傲不驯的游侠之疑惧，使其得以重归文明社会。唐代小说家也同样面临这一课题，即如何借突出侠客行侠的伦理意义来消除读者潜在的疑惑与不安。或则"仗义"（如独掌正义、替天行道的薛调：《无双传》、皇甫氏：《义侠》），或则"复仇"（如"妾有冤仇，痛缠肌骨"的薛用弱：《贾人妻》、皇甫氏：《崔慎思》），或则"报恩"（如红线、昆仑奴之报主人之恩，聂隐娘、古押衙之报知己之遇），或则"比武"（如袁郊：《懒残》、皇甫枚：《嘉兴杂技》，以及段成式的《僧侠》、《兰陵老人》、《京西店老人》等），如此行侠，要不光明磊落，要不无伤大雅。

可过于纯洁的侠客形象，有时并不十分可爱，反而是那些尚未完全定型的、带有更多原始游侠味道的侠客，更值得品味。侠客周皓"常结客为花柳之游"，为保护宠爱的歌妓而打伤将军高力士之子；亡命江湖后，又得另一大侠局简老之援助，方才得以逃避官府的追杀（段成式《周皓》）。冯燕"少以意气任专，为击毬斗鸡戏"，杀人亡命后又奸人妻女，没有半点英雄行径；只是后来的"杀不谊，白不辜"，方才赢得作者"真古豪矣"的感叹（沈亚之《冯燕传》）。此类既可爱又可恨、未经充分道德化的侠客形象，在此后小说中很少再有露面的机会。

与侠客形象之日益道德化相呼应，行侠必须有武功辅助的设计，也大致定型。所谓"侠客不怕死，只怕事不成"（元稹《侠客行》），作家强调的重点，已从性情转为功绩。这与司马迁的想法相去甚远，却是武侠小说得以发展的关键。随着以武行侠观念的形成，小说中打斗场面的描写，日益纷呈异彩。作家不再满足于公正与道义之实现，而是转而突出行侠的过程，各种技击、道术与药物在实战中的运用，开

始引起唐代小说家的兴趣。

为了渲染侠客武功之高超，唐代小说开始着意营建虚拟的“世人”与“剑侠”两个世界之对立。在史传与诗文中，游侠并非终身职业，随时随地可以转换身份，回归文明社会。只有到了唐人小说，剑侠才真正“职业化”，与“世人”拉开绝大距离，俨然成了“第二社会”。后世武侠小说中侠客得以驰骋的江湖世界，既影写现实生活中的秘密社会，也与唐人开始营建的神秘的“剑侠天地”不无牵连。

侠客功成之后必定飘然远逝，既有替天行道不图报答的意味，也是隐身江湖逃避官府的迫害。另外，小说中剑侠的神秘诡异，独往独来，还有作家艺术上的考虑：稍纵即逝的剑侠，无疑比低头不见抬头见的豪士更富有传奇色彩，因而也更能吸引读者。制造神秘感，除了必不可少的“不知所之”的结局外，唐代小说家还擅长利用限制叙事的技巧。作家排除全知叙事，故意站在“世人”的角度来描述红线或磨勒的言谈举止，如此趋避躲闪，侠客形象自是“神龙见首不见尾”。全知叙事不一定就成了流水账，但限制叙事更能省却许多介绍性的陈述，直接进入关键性场面的描写。《虬髯客传》若不是选择李靖为视角人物，很难用那么少的篇幅写活“风尘三侠”，尤其是虬髯客的形象；也很难让“红拂夜奔”、“旅舍遇侠”及“太原观棋”这三个场面千载之下仍令人拍案叫绝。

可以这么说，后世文人心目中的“游侠”与“剑仙”，主要来源于唐代小说家的想象，而不是《史记》或《汉书》的历史记载。从《后汉书》起，官修史书不再为游侠立传。唐代小说家以其特有的“史才”，另立更具魅力的侠客形象。这一点，在中国文学史上，影响十分深远。宋元明清的诗文、小说、戏曲等，只要涉及游侠，就很难完全摆脱唐人的思路。

“侠”与“情”，严格说来不能截然分开。“风流之士”与“豪侠之伦”，虽则行事方式迥异，却同为性情中人。能欣赏豪侠济世者，一般

也会赞叹儿女情长。

晚唐几部著名的小说集，如袁郊的《甘泽谣》、裴铏的《传奇》、皇甫枚的《三水小牍》等，都是兼及侠与情。只是《李娃传》、《霍小玉传》所取得的艺术成就，实在很难超越，晚唐文人于是只以善写豪侠而为后世所称道。

第三节　用传奇法，而以志怪

唐人作意好奇，不只体现在创造了"传奇"这一生机勃勃的文类，也落实为赞赏多才多情的女性，追慕神秘诡异的游侠。倾心于奇人奇事、奇文奇情的唐人，比起宋元以下的士大夫来，更多一点豪迈气度、浪漫情怀，以及冒险精神。后世之模仿唐人小说者，之所以很难真正得其神韵，缺的正是此气度与情怀。

关于唐宋传奇何以"纪述多虚而藻绘可观"、"论次多实而彩艳殊乏"，胡应麟《少室山房笔丛·九流绪论下》的答案非常简单："盖唐以前出文人才士之手，而宋以后率俚儒野老之谈故也。"宋代何尝没有文人才士，只是欧阳修、苏东坡、洪迈等，宁愿采用更为古朴散淡的"逸事"或"志怪"，而不屑于"叙述宛转，文辞华艳"。这与宋人的史学趣味与理性精神有关，实在不必强作轩轾。但第一流文人的"缺席"，使得宋人传奇实在无法与唐人比肩。或"多托往事而避近闻"，着力于排比史料，而不是驰骋才华[①]。若乐史的《绿珠传》、《杨太真外传》以及秦醇的《赵飞燕别传》等，均平实有余而文采不足。或过分重视礼法，循规蹈矩，无法接受游侠之"不轨于正义"。唐人可以想象京兆尹遇剑侠则拜求"乞役左右"，宋人笔下的书生，则以"某非方外之士"

① 参阅《鲁迅全集》第九卷，第110页；第十卷，第133页。

为由，断然拒绝接受点金术或化尸药①。或不敢贸然立异，喜欢篇末垂诫，言情时难得酣畅淋漓。即便是宋人传奇中的上品《谭意歌传》和《李师师外传》，比照其追摹的《李娃传》和《霍小玉传》，作者的见识与才情，也明显大为逊色。至于刘斧的《青琐高议》、皇都风月主人的《绿窗新话》，均系纂辑之作，其意义只在于延续"传奇"文脉，使其"不绝如缕"。

有明一代，随着文人好奇立异积习的恢复，作为文类的"传奇"，终于时来运转。以《剪灯新话》(瞿佑)、《剪灯馀话》(李昌祺)、《觅灯因话》(邵景詹)为代表的明传奇，虽也再三强调"劝善惩恶，动存鉴戒"，实则主要追求其事之"可喜可悲，可惊可怪"，其文之"秾丽丰蔚，文采烂然"②。所谓"其词则传奇之流，其意则子氏之寓言也"③，后半句基本上落空；明人之谈神说鬼，说不上寄托遥深。取法唐人传奇，着重烟粉与灵怪，以造意措辞之奇妙傲视当世，实不出"以文为戏"或"逞才使气"。"三话"均以才子佳人或人鬼恋爱故事最为精采，若瞿氏《绿衣人传》、李氏《凤尾草记》，也都哀感顽艳，情意缠绵，颇有唐人"小小情事，凄艳欲绝"的味道。不若宋人之多托往事，明人更喜欢捃采近闻，"三话"中绝大部分作品以元末明初为背景。即便如此，唐人的阴影仍拂之不去，读者常有"似曾相识燕归来"的感觉。唐人工诗，偶尔引诗词入小说，大受后人赞赏。瞿、李诸君于是步其后尘，几有不夹诗词不成小说的意味。一篇小说中，最多时竟录入七律三十首。如此炫才耀学，"传奇"之叙事，于是成了保存诗词的框架，难怪其情节不避类同。

"三话"的出现，除了证明"传奇"作为文类的魅力依然存在，还有

---

① 参阅段成式：《酉阳杂俎·兰陵老人》；吴淑：《江淮异人录·洪州书生》；刘斧：《青琐高议·任愿》。

② 参阅凌云翰：《剪灯新话序》；瞿佑：《剪灯新话自序》；李昌祺：《剪灯余话序》。

③ 吴植：《剪灯新话序》。

便是促成烟粉与灵怪两大故事类型的沟通与对话，使得“用传奇法，而以志怪”成为可能。这对于日后《聊斋志异》之奇峰突起，无疑是很好的铺垫。明代后期，还有几本传奇集值得一提。宋懋澄《九籥别集》收小说四十余篇，其中《负情郎传》、《珍珠衫》、《刘东山》三则最负盛名。除了杜十娘等故事本身情节曲折、摇曳多姿外，还与其先后被改编成白话小说而广为传播大有关系。另外，《艳异编》（王世贞）、《虞初志》（汤显祖）、《情史》（冯梦龙）等纂辑之书的刊行，虽不能视为独立的艺术创造，却能诱发时贤及后学对于“传奇”的兴趣。此等“洵小说家之珍珠船也”的传奇集[1]，大量出版于晚明，对清代小说的发展不无贡献。

清初张潮所辑《虞初新志》的刊行，预示着“传奇”作为文类的再次崛起。以当代名家之作为纂辑对象，且注重文采风流，兼及“逸事”、“志怪”与“传奇”，这一编辑思路，在其《自叙》中有明确的表述：

> 其事多近代也，其文多时贤也。事奇而核，文隽而工，写照传神，仿摹毕肖……读之令人无端而喜，无端而愕，无端而欲歌欲泣。

并非张潮高自标榜，《虞初新志》所收小说，确有不少出自当世名家之手。若钱谦益、吴伟业、王士禛、魏禧、侯方域、毛奇龄、李渔、尤侗、周亮工等，都是清初文化界的名流。众多名流涉足小说创作，无疑将影响文学发展趋向。值得注意的是，这里所收小说，不少与“古文选”重合。魏、侯诸作，固然常被作为清初古文名篇谈论；就连对古文之“杂小说”特别反感的方苞[2]，居然也有作品入选。除了说明其时文人不太固守文类边界，颇多性好幽奇以文为戏外，也可见其时以杂传、杂

① 汤显祖：《点校虞初志序》。
② 参见沈廷芳：《望溪先生传书后》。

记为小说的叙述策略。其中之传侠客（王士禛《剑侠传》、李渔《秦淮健儿传》）、志狐鬼（徐喈凤《会仙》、林云铭《林四娘记》），以及讽世与记游（杨衡选《记盗》、王晫《看花述异记》），同《聊斋志异》题材接近且趣味相投。

蒲松龄所撰《聊斋志异》，上承六朝志怪与唐人传奇，将文言短篇小说的创作，推向后世难以企及的高峰。蒲氏以善言狐鬼自诩，也以善言狐鬼见称。《聊斋自志》曰："才非干宝，雅好搜神；情类黄州，喜人谈鬼。"其时的文坛领袖王士禛，其《聊斋志异题辞》则是："姑妄言之姑听之，豆棚瓜架雨如丝。料应厌作人间语，爱听秋坟鬼唱时。"谈狐说鬼，乃清人的共同爱好。不管达官贵胄，还是文人雅士，像谪居黄州的苏轼那样以说鬼自娱或娱人的[1]，大有人在。不取干宝的"发明神道之不诬"，而学苏轼的"姑妄言之"，清人之志怪，更多地应作"人间语"阅读。所谓"出于幻域，顿入人间"、"使花妖狐魅，多具人情"[2]，如此"鬼而人"的设计，并非始于清人，但蒲氏的发挥却是更加淋漓尽致。狐鬼故事本就代代相传，蒲氏写作又有四方同人"以邮筒相寄"，其得益于古人今人处正不少。倘若考察小说的"本事"，《聊斋志异》之取自六朝与得益唐人，数量大致相当[3]；而谈论笔法与文意，蒲氏借鉴的则主要是后者。将其概括为"其事多涉于神怪，其体仿历代志传"，或"用传奇法，而以志怪"，都是注意到蒲氏之写作，干宝、苏轼外别有渊源。这种"刻镂物情，曲尽世态"、"描写委曲，叙次井然"，唐人已有相当成功的尝试。[4]

《聊斋志异》各篇虽不以"传"为名，其结构一如《任氏传》、《李

① 参见宋人叶梦得《避暑录话》卷一。
② 《鲁迅全集》第九卷，第 209 页。
③ 参见朱一玄编《〈聊斋志异〉资料汇编》第一辑"本事编"，中州古籍出版社 1985 年版。
④ 参见蒲立德：《聊斋志异跋》；鲁迅：《中国小说史略》第二十二篇。

娃传》。将近一半小说以“异史氏曰”作结，更显示其与唐人同样步武太史公。唐人传奇，多写男女情事，故不妨取法传记，“细微曲折，摹绘如生”；蒲氏将此笔法，移用于本来只是“姑妄言之”的狐鬼世界，这在讲求文章渊源的纪昀看来，不免有“一书而兼二体”之嫌[①]。既非自述，也无见证人，蒲氏何以能如此“随意装点”，将鬼狐世界说得活灵活现？这其实正说到《聊斋志异》的妙处：虽则借用史家纪传的外在形式，驰骋想象、作意好奇方才是其真正的艺术追求。六朝小说之奇幻、唐人传奇之缠绵，汇集到了幼有轶才、老而不达的蒲留仙笔下，便成就了一个个多情多义、亦幻亦真的狐女形象。

狐女多情，唐人已有言在先；《聊斋》特异之处在于，书生不负狐女，也多为“情痴”：不讲举业，也无功名，好处只是一往情深。那“染指研墨自涂”、灼灼然与鬼相对视的耿生（《青凤》），那自称“丈夫何畏鬼狐！雄来吾有利剑，雌者尚当开门纳之”的桑生（《莲香》），还有那为了狐女之嫣然一笑“死无憾”的乔生（《连城》），其狂放、痴情与旷达，与唐人笔下懦弱且负心之书生形象，形成鲜明的对照。如此设计人鬼之恋，隐含着思想潮流与文学风尚的演进。王士禛是这样评点乔生与连城之死死生生的：“雅是情种！不意《牡丹亭》后，复有此人。”晚明文人若汤显祖、李贽、公安三袁、冯梦龙等之推崇情感，表彰情痴，以及相对贬低世俗功名，对于清人小说颇有影响。像张生那样以“予之德不足以胜妖孽，是用忍情”，来为自己的始乱终弃辩护，恐怕难以再得到世人“善为补过”的嘉许了。要求那些渴望“会真”、“会仙”的张生们，不再只是欣赏女性的柔情似水，而必须同样有所承诺、有所担当，这一叙事文学中对待爱情的新思路，明清两代颇有呼应。至于蒲氏笔下之书生亦痴情，除呼应此潮流外，还别有幽怀。在聊斋主人看来，无法施展抱负建功立业，也是书生痴情的原因，借用《连

① 参见盛时彦：《姑妄听之跋》。

城》结尾的“异史氏曰”，便是：

> 一笑之知，许之以身，世人或议其痴，彼田横五百人，岂其愚哉！此知希之贵，贤豪所以感结而不能自已也。顾茫茫海内，遂使锦绣才人，仅倾心于蛾眉之一笑也。悲乎！

既赞赏情种，又感慨不遇，如此言情，方是《聊斋》特色。也就是说，借狐鬼畅谈人世，借男女表达孤愤，柳泉先生非只好奇，实乃寄托遥深。

蒲氏怀才不遇，潦倒荒山僻岭之乡，故著为文章，多嬉笑怒骂之辞。这种不平与孤愤，落实在诗文集中，便是众多“自嘲”与“嘲世”之作。《聊斋志异》中，像《叶生》那样直抒胸臆、几可作为作者小传阅读的，并不多见；但“士不遇赋”之类的抑郁与忧愤，却时时浮出纸面。《司文郎》、《王子安》对科举制度的攻击，以及《梦狼》、《促织》对吏治黑暗的揭露，自是峭刻狠毒，入木三分，常被论者提及并激赏。而对于侠义之表彰，更具唐人风韵，也凸显其“孤愤”之所在。唐人李肇、皇甫氏、薛用弱笔下为父复仇的女侠，被改造为“艳如桃李面冷如冰雪”，且忠孝两全(《侠女》)；聂政魂魄千年不散，仍能惩治荒淫，保佑百姓(《聂政》)；田七郎之报恩与仗义，“愤未尽雪，死犹伸之”，更使作者感慨“世道茫茫，恨七郎少也”(《田七郎》)。蒲氏之呼唤侠情与义气，甚至在言情与讽刺之作中，也有所表现。《席方平》之赞叹“忠孝志定，万劫不移”，以及《红玉》之惊呼“非特人侠，狐亦侠也”，足见蒲氏幽怀。以侠义之心、儿女之情贯通人鬼与阴阳，讽刺中于是有所执著，落寞处亦见作家真性情。

蒲氏虽以小说名家，少时之“辄喜东涂西抹”，却是“私以古文自效”①。清人中对《聊斋志异》文笔之佳妙推崇备至者，确也不乏其人。设想其“修一代之史”必有大成，很难说是真正的知音；不过称蒲氏小说之叙述井然、变化莫测得益于史迁，却也深明著述体例：

① 蒲松龄：《聊斋文集自序》。

> 读《聊斋》，不作文章看，但作故事看，便是呆汉。惟读过《左》、《国》、《史》、《汉》，深明体裁作法者，方知其妙。①

以左氏精神、史迁笔法品评小说，对《聊斋》之文章波澜，会有比较切实的体会。只是此乃古今文人叙事时的“不祧之祖”，并非蒲氏著述之不二法宝。翻空出奇的结构，缠绵悱恻的情感，本就是以传奇体志怪的基本要求，似乎不必细说。《聊斋》之适宜于作文章看，首先是极为出色的景物描写，其次是准确而简洁的人物刻画，还有便是对话的兼采口语。后两者，《荷花三娘子》中有相当出色的表现；而《婴宁》则几乎三美兼备。这种叙述策略，与性情洒脱、喜欢标新立异的古文家，很可能不谋而合。

《石清虚》中爱石成癖，乃至不惜以死殉之的邢云飞，很容易令人联想起以癖自傲并寄其磊隗俊逸之气的袁宏道与张岱；《沂水秀才》所附“不可耐事”十七桩，明显带有金圣叹三十三则“不亦快哉”的影子，不过反其意而用之；《快刀》近乎残忍的幽默，更是金圣叹“杀头”轶事的翻版②。晚明文人之表彰小说、山歌与戏曲，对蒲松龄之艺术选择当不无影响，而我更看重小品笔调对于《聊斋志异》文体的渗透与改造。《剪灯新话》等明人传奇，同样讲究写景与抒情，可大量引录诗词的结果，破坏了叙事的连贯与完整；蒲氏转而寻求散行文字内在的韵律与美感。晚明小品本就因其清新、随意与洒脱，容易融入小说文本；而“谐谑”与“讽刺”内在精神之相通，更使得《聊斋》之借鉴小品，不存在根本性的障碍。当然，就像不该过分夸大古文运动对于唐人传奇的影响一样，描述蒲氏穿越文类边界的尝试，也没必要工笔重彩。

《聊斋志异》风行天下，万口传诵，学步之作大量涌现。其中较为

---

① 冯镇峦：《读〈聊斋〉杂说》。

② 参阅袁宏道：《瓶史》第一〇《好事》；张岱：《祁止祥癖》；金圣叹：《贯华堂第六才子书西厢记》卷七；王应奎：《柳南随笔》等。

优秀的，如庆兰《萤窗异草》之擅长描写儿女、沈起凤《谐铎》之注重讽刺世态，以及二者并重的乐钧《耳食录》、和邦额《夜谭随录》、宣鼎《夜雨秋灯录》等，都不无可取之处。只是蒲氏之后，“用传奇法，而以志怪”的基本格局，大体凝定不变，文言小说创作，于是很难取得根本性的突破。

第四节　从记录见闻到自述生平

清初张潮所辑小说集《虞初新志》中，篇幅最长的当属《三侬赘人广自序》，编者为此专门加了按语：“文近万言，读之不厌其长，唯恐其短，允称妙构。”何以此万言小说“允称妙构”，张潮或许心知其意，可惜未作说明。在我看来，汪价此作，与此前不久冒辟疆的《影梅庵忆语》一道，初步完成了对中国小说中叙事人的改造：即从记录见闻转为自述生平，为沈复《浮生六记》的出现铺平了道路。

相对于白话小说之长期受制于说书人腔调，文言小说本该有更多文体实验的自由。实际上，唐人已经开始尝试采用第一人称叙事，而且获得相当出色的成果。单是记录见闻，注明出处，并非第一人称叙事的主要功能。作为唐人传奇初始之作的《古镜记》，作者王度关于其古镜得失离合的“自述”，已构成小说主要的叙事框架。张文成撰《游仙窟》，自述其“神仙窟”中的艳遇，叙事人于是成了故事的主角。继续“游仙”思路的，有沈亚之《秦梦记》：作者自述梦中与秦国公主弄玉结婚，公主病亡又为其撰写墓志与挽歌。此等“会仙”，虽则哀感顽艳，终有梦中惊醒的时候，读者不会信以为真。李公佐喜欢在小说中述及自家游历，与王度似有同好。将《古岳渎经》、《南柯太守传》、《庐江冯媪传》、《谢小娥传》等略作排比，甚至可以勾勒出李氏贞元至元和间的活动踪迹。不过，在此类小说中，叙事人基本上限于提

供证词,补充叙事线索,而不曾直接介入故事进程(《谢小娥传》除外)。也就是说,不管是记录见闻,还是托诸寓言,其采用第一人称叙事,其实并非真正意义上的"自述生平"。

唐人之借小说自述生平,有似是而非,也有似非而是,可谓扑朔迷离。前者可用《周秦行纪》作代表,后者则以《莺莺传》为最典型。《周秦行纪》假托牛僧孺口吻,自述其与帝王后妃冥遇,历来被作为假小说以排陷政敌的恶例。倘若暂时搁置牛李党争,只讲叙事方法,韦瓘此举,倒是自觉地将小说作者与第一人称叙事人分离,以营造逼真的"艺术"效果。《莺莺传》则反其道而行之,着意掩盖作者与人物之间的微妙关系。自宋人王铚作《莺莺传奇辨正》、近人陈寅恪撰《读〈莺莺传〉》,张生即元稹化名、《莺莺传》乃自叙之作,几乎已成定论。自叙生平时隐姓匿名,诬陷政敌则假托自叙,小说家到底该如何有效地使用其生活阅历与人生体验,唐人并没有找到令人满意的答案。

明清传奇小说中,以第一人称叙事的并不罕见,只是多为记录见闻。《影梅庵忆语》与《三侬赘人广自序》的出现,终于打破了此旧格局,小说家开始堂堂正正地讲述自己的故事。至于冒、汪以及此后的沈复等,其自述生平,取法的并非唐人传奇,而是古已有之的"自序"与"悼亡诗"。既然"以不文为文"、"以不诗为诗",可能引发一场文学革命;以名士风流及诗文笔调撰写小说,同样可以促成自叙传小说的诞生。

悼亡诗在中国有悠久的传统,晋人潘岳即最早以此名家。从潘岳的"荏苒冬春谢,寒暑忽流易。之子归穷泉,重壤永幽隔",到苏轼的"十年生死两茫茫,不思量,自难忘。千里孤坟,无处话凄凉",再到纳兰性德的"泪咽更无声,止向从前悔薄情。凭仗丹青重省识,盈盈,一片伤心画不成"①,历代文人所作悼亡诗词,多有情真意切、哀艳动

① 参见潘岳:《悼亡诗》、苏轼:《江城子·乙卯正月二十日夜记梦》;纳兰性德:《南乡子·为亡妇题照》。

人者。悼亡诗一般只限于歌咏夫妇情谊,至于艳体诗词,则不妨吟赠小妾、妓女乃至“一夜风流”。考虑到传统中国社会以男性为中心,所谓“悼亡诗”,基本上体现为借诗词“悼亡妇”。或许正是这个原因,宋代女词人李清照悼亡之作,转而采用散行文字。《金石录后序》中凄凄清清的意绪、琐琐屑屑的笔墨,对清初冒辟疆、汪三侬等人的悼亡与忆旧,颇有启示作用。

董小宛原为秦淮名妓,后归江南名士冒辟疆。如此佳人配才子,并非只存在于小说家的想象之中。可惜影梅庵中的艳福无双,终于化作过眼烟云。囿于董氏姬妾的身份,冒辟疆不便为其撰写正传,于是选择随意且洒脱的“忆语”。但也可能出于名士风度,深感正规的行状、事略乃至悼亡诗词,不足以表达其真正的感情。《影梅庵忆语》开篇即分辨“真”与“饰”,表明其与正统传记陈陈相因、多有缘饰的叙事传统决裂:

> 余业为哀辞数千言哭之,格于声韵不尽悉,复约略纪其概。每冥痛沉思姬之一生,与偕姬九年光景,一齐涌心塞眼,虽有吞鸟梦花之心手,莫能追述。区区泪笔,枯涩黯削,不能自传其爱,何有于饰?

不满声韵拘牵,故选择散行文体;强调泪笔枯涩,故避免过分修饰。《影梅庵忆语》于是以“不讲结构”为结构,围绕“偕姬九年光景”,追忆似水年华。

追忆董小宛影梅庵中之焚香品茗,以及“能作小丛寒树,笔墨楚楚”、“午夜衾枕间,犹拥数十家唐书而卧”,虽则风雅,毕竟不脱“红袖添香夜读书”的传统意象。对照《金石录后序》之描写夫妇比试史书记忆,以定饮茶先后;影梅庵中读书,明显有主从高低之分。叙事人的自我感觉十分良好,再三强调“姬之生死为余缠绵如此”,以及危急关头小宛愿意为“我”而牺牲,感恩中不无自得之意。叙事人以自我为中心,以礼教为大防,无意中暴露了董姬在家庭中的真正地位。平

日里“服劳承旨”，九年间与元配“无一言枘凿”；逃难时则因夫君认定老母妻儿更重要，险些被割舍。据说董姬对此甚为赞赏，因为“君堂上膝下，有百倍重于我者”。叙事人在表彰董小宛之富于牺牲精神时，显然缺乏必要的自我反省，也不曾设身处地体会董氏的愁苦。

渲染“姬断断非人世凡女子也”，或许作者是在为如此情深意长的“追忆”，寻找正当的理由。冒辟疆对董姬的怀念，透过名士风流而又不违礼教的叙述，仍能深深打动读者。这与作者确有真性情，而且长于叙事有关。《影梅庵忆语》的叙述，基本上依时间顺序展开；已经讲过了董姬归天，最后一节竟平空起波澜，补述此前的卜签与惊梦，文章于是显得摇曳多姿。更难得的是，不同于正史列传、墓志事略之只讲忠孝大节，冒氏之“忆语”更多私人性，且以摹写日常琐事为主。比起此后学步的《香畹楼忆语》（陈裴之）、《秋灯琐忆》（蒋坦）之只记风流雅事，生活在明末清初的冒辟疆，毕竟有更为开阔的视野、更为丰富的生活阅历，其“忆语”也就不至于过分飘渺或甜腻。甲申之变，冒氏全家历尽艰辛，以下是关于逃难情景的描述：

> 余即于是夜，一手扶老母，一手曳荆人，两儿又小，季甫生旬日，同其母付一信仆偕行，从庄后竹园深箐中蹒跚出。维时更无能手援姬，余回顾姬曰：“汝速蹴步，则尾余后，迟不及矣！”姬一人颠连趋蹶，仆行里许，始仍得昨所雇舆辆。

冒辟疆不愧是名士，短短不足百字，除写尽逃难之艰辛，更暗示家中各人的地位，顺带表白其作为一家之主，对于董姬不便援手而又十分关切的微妙心情。

《影梅庵忆语》中真正的主角是董小宛，叙事人只处于配角地位。《三侬赘人广自序》则大不一样，关于妻妾儿孙的记载，只是一笔带过；洋洋万言，全是自家的生活经历与感受。作为“自传体小说”，汪作或许更接近今人的趣味。只是汪氏此作，题为“广自序”，点明了其文类渊源，甚至比悼亡诗更为古老。汉人司马迁、扬雄、王

充、班固等,已开始撰写既述生平、也谈著作大旨的“自序”(包括“自叙”与“自纪”)。只是这里的述生平,注重家世、名位与大节,且主要为著述作铺垫,不若后世“自传”之突出叙事。汪氏之“广”自序,正体现在淡化具体的著述(留在篇末,且寥寥数语),而强调个体的生活阅历与人生感受。

“余小时读书西圃,以林鸟为里舍”,小说如此开篇,明显与史家的传记拉开了距离。读完小说,作者的字号、籍贯、生年等,仍很茫然。无意于介绍自家著述,也不想吹嘘功名道德,汪氏于是选择自己感兴趣的若干琐事,娓娓道来。人或议其“文多游戏”,汪氏干脆以东方朔自拟。表面上夸夸其谈,述及诸多异能,可很快自我消解。若平生七大快事的铺排、以佳酿配《荆轲传》治病的妙方、学得炼臂为铁异术而一无所用的自嘲,与晚明文人的洒脱与谐谑大有相通处。述及善饮,竟如此笔下生辉:“五岁时,私闯酒室,垂首盎面,吸取浮醴,遂至沉顿。家人遍索,乃酣卧于瓶罍之侧。”汪氏生性旷达,颇善自嘲,再加上饱经沧桑,其追忆文字,时有出人意表的绝佳表现。

追忆似水年华,并非只是复现过去的世界;这里有选择,有重组,有夸饰,也有虚构。汪价自称赌博必得大采、遇名姝必获资助,只因其“非大雅所乐闻”,故一意断绝;以及冒辟疆记董姬死前一无遗憾,唯一记挂的是“余病无伊以相侍也”,如此感人的叙述,其真实性无法确证。自述生平时必不可少的掺杂想象与虚构,使得“自传”与“自传体小说”的区别,难以截然区分。如果说冒、汪之作,横跨小说、散文两大文类,那么,沈三白的《浮生六记》,则是地道的自叙传小说。《影梅庵忆语》有完整的叙事框架(冒、董之生死恋),只是描述重心并非叙事者本人;汪价倒是真正做到“自述生平”,可片段化的追忆,使得小说变成谐语与轶事的集锦。《浮生六记》将这两种不同的自述,合而为一,既以自我为中心,又保留相当完整的

叙事框架。

《浮生六记》借用轶事小说集的结构方式，打乱事件原有的线性时间，依类聚事，分“闺房记乐”、“闲情记趣”、“坎坷记愁”、“浪游记快”、“中山记历”、“养生记道”六个专题，叙述自己与妻子陈芸的诸多往事。虽然后两记的真正面貌，目前无法确定；单凭前四记，此书在中国小说史上，也占有一席之位。作者自称少年失学，写书只是“记其实情实事而已”，既不曾考订文法，也没有驰骋想象。此说大致可信。《浮生六记》不以丰辞丽藻取胜，动人处在其情感之真挚。比如，卷一记夫妇赏月，寥寥数语，写尽小儿女之少不经事而又故作深沉，以及四处洋溢、无法掩饰的幸福感：

> 是年七夕，芸设香烛瓜果，同拜天孙于我取轩中。余镌“愿生生世世为夫妇”图章二方；余执朱文，芸执白文，以为往来书信之用。是夜月色颇佳，俯视河中，波光如练，轻罗小扇，并坐水窗，仰见飞云过天，变态万状。芸曰：“宇宙之大，同此一月，不知今日世间，亦有如我两人之情兴否？”余曰：“纳凉玩月，到处有之。若品论云霞，或求之幽闺绣闼，慧心默证者固亦不少；若夫妇同观，所品论者恐不在此云霞耳。”未几烛烬月沉，撤果归卧。

习幕经商的沈三白，并无着意经营文章的经验与企图，小说也只是如实地表达少男少女纯真的感情。“记乐”时使用的是家常言语，“记愁”处也不曾刻意修饰。陈芸女扮男装，随丈夫夜游水仙庙一节，情趣盎然，叙事也颇精到。至于其病逝前与丈夫话别：“知己如君，得婿如此，妾已此生无憾”，比起冒辟疆笔下死前只挂念夫君身体健康的董姬，更显得真实而动人。

文采风流明显不如冒辟疆的沈三白，其《浮生六记》绰有余情，后来居上，这主要取决于其“无意为文”的叙述策略。在讲究名教礼法的时代，借小说直抒胸臆，尽量无所保留地坦露自己的内心世界，对于号称通脱的名士来说，其实也不容易。冒辟疆着意将董小宛塑造

成知书识礼、通达世情的圣女("断断非人世凡女子也"),大概有为其洗刷秦淮名妓出身的苦衷。只是这么一来,"忆语"中的修饰成分,显得格外刺眼。名士为文,不免多有顾忌;反而是文坛以外的沈三白,无意中获得自述传小说独有之天趣与自然。

晚清以降,随着礼法观念的松弛、自由恋爱的风行,以及西方小说的输入,自叙传小说红极一时。那时的"自述生平",依赖整个思想文化背景的转换,不再像沈三白那样"记其实情实事而已",而成为一种自觉的艺术追求。

第十章　说书人与叙事者

文言小说与白话小说的长期并存，乃中国叙事文学的一大特征。清末民初，知识界争论不休的言、文分离，其实在汉代已经相当突出。可两千年来，中国文人仍然倾向于使用文言写作。除了表意文字无法追随当世口语变迁外，更因古典文化的无穷魅力，以及社会形态的相当稳定，上法三代，不时成为变革政治乃至文学现状的旗帜与口号。这种回应当代课题与保持经典范型的张力，促使文言在维持其权威性的同时，吸纳部分方言、俚语及新概念，从而恢复表现力与新鲜感。想象秦汉以下的书面语言一成不变，未免低估了文言自我更新的可能性。以文学表现而言，民间口头说唱，以及文人"以俗为雅"的诸多尝试，都对已有的文学经典构成挑战，并促使其作出相应的调整。这一点，在叙事文学中表现最为突出。

《四库全书》的编纂官们，出于维护皇权、统一思想、安定社会的考虑，可以抹煞白话小说的存在；可元明清三代统治者无数次禁毁"淫词小说"，不也反过来证明此类作品的魅力？白话小说表面上"不登大雅之堂"[①]，可照样活跃于市井乡村、文人书斋、官吏密室，乃至最高统治者居住的深宫。雍正六年，郎坤陈奏时援引小说家言，因而被革职定罪。皇上可以追究"郎坤从何处看得《三国志》小说"，臣下却无权反

---

① 参见王利器为其辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》增订本（上海古籍出版社1981年版）所写的《前言》。

问：皇上何以知道孔明举马谡事出自《三国演义》[①]？小说可以私下阅读，但不准正式引用，这种主要基于意识形态需要的"禁忌"，时人多心领神会，既不曾严格执行，也没有公开对抗。白话小说之所以屡禁不止，不只是市民积极传播，文人学者也都乐于阅读。清人对此有明确的表述："今人鲜不阅《三国演义》、《西厢记》、《水浒传》"；"至士大夫家几上，无不陈《水浒传》、《金瓶梅》以为把玩"[②]。朝廷的禁令，实际上无法左右民间的阅读趣味；明清白话小说的命运，并不像后人所想象的那么悲惨。只是白话小说中的短篇，远不如长篇受重视，甚至像"三言"这样重要的著述，都曾长期湮没无闻。曾经辉煌的话本小说，清中叶以后几乎中绝，这显然不能只是归因于朝廷的查禁。

相对于渊远流长的文言小说，或者同样使用白话的章回小说，话本小说都显得早慧而短命。以至当西方小说长驱直入、中国小说酝酿根本性变革时，话本小说由于传统中断而基本上缺席。其时，分析现状者以章回、笔记以及民初突然崛起的骈文长篇为对象，追溯历史者也只知道《今古奇观》，徒然感慨话本小说之半路夭折[③]。直到长期隐居异国的"三言"等话本小说集翩然归来，人们才为宋元以及晚明中国白话短篇小说所达到的艺术水准惊叹不已。重新思考说书艺人的贡献，以及中国小说的发展历程，话本小说于是成了关键的一环。

第一节　话本小说的酝酿与独立

"话本"与"拟话本"之分，乃鲁迅《中国小说史略》所独创。最早

① 奕赓：《佳梦轩丛著·管见所及》。
② 梁章钜：《归田琐记》；昭梿：《啸亭续录》。
③ 参阅志希（罗家伦）：《今日中国之小说界》，《新潮》一卷一号，1919 年 1 月；胡适：《论短篇小说》，《新青年》四卷五号，1918 年 5 月。

的中国白话短篇小说，由说书人讲故事的本子即“话本”演变而来；此说虽甚精妙，却因真正的“话本”不曾传世，而显得有点玄虚。学界之诘难“话本”与“拟话本”的解释框架[①]，只是针对某些明人所刊小说即宋元说书人底本的假设，而不曾完全否定鲁迅的研究思路。因为，在明刊《六十家小说》及“三言”中，确实能找到不少宋元作品，只是不能完全排除明人的整理与加工。《古今小说》中或自称“说话”、“词话”，或径呼“话本”、“小说”，可见其时仍无统一的命名。所谓“话本”，可能屡经文人修饰；名曰“小说”，却也追踪民间说唱。考虑到目前学界仍无法确证“话本”的实存，而说书人风格对白话短篇或长篇小说的影响又是如此明显，我倾向于使用“话本小说”与“章回小说”的概念。

冯梦龙编纂《古今小说》时，混合使用“说话”、“词话”、“话本”、“小说”等概念，无意中显示了今人所理解的“话本小说”的渊源。这里的“说话”，当指宋元盛极一时的说书伎艺。可追根溯源，“说话”作为一种伎艺，并非始于宋人。魏晋时曹植的“诵俳优小说数千言”，隋人侯白的“说一个好话”[②]，已经把说笑话、讲故事、插科打诨以及动作表演结合起来，只不过演出地点局限于贵族邸宅或文人宴会，表演者也非职业伎艺人。唐代宫廷及民间的说话，固然值得重视，但没有足够的材料可供分析。研究者之所以对寺院中的俗讲以及相关习俗格外感兴趣，就因为借助于敦煌遗书中的变文、词文与话本等，人们有可能准确描述“说话”与“小说”之间的历史联系。

涉及唐人“说话”的史料，最值得重视的，是郭湜《高力士外传》关于唐明皇李隆基被幽禁冷宫时的描述：

---

① 参阅增田涉：《论“话本”一词的定义》（《中国古典小说研究专集》第三辑，台北联经出版公司1981年版）；韩南：《早期的中国短篇小说》（《韩南中国古典小说论集》，台北联经出版公司1979年版）。

② 参阅胡士莹：《话本小说概论》第一章，中华书局1980年版。

> 上元元年七月，太上皇移仗西内安置。每日上皇与高公亲看扫除庭院，芟薙草木。或讲经、论议、转变、说话，虽不近文律，终冀悦圣情。

依据这段记载，起码在公元760年，讲经、转变、说话等说唱伎艺已是相当流行，方才有可能成为闲居宫中的太上皇主要的娱乐形式。《降魔变文》中有云："伏惟我大唐汉圣主开元天宝圣文神武应道皇帝陛下"，可见其诞生于八世纪中期。大约从八世纪到十世纪，变文迅速走向成熟，并逐渐为话本所取代。[①]

关于变文之"变"，历来众说纷纭，这里不作辨析[②]。倒是变文的体制及其对后世小说的影响，需要略为清理。

从现存资料看，变文可以全部押韵，也可以全用散白，但基本形式是韵散相间。同样韵散相间，散文部分只是作为引起与提示，抑或承担主要的叙事功能，其艺术效果大不一样。散行文字的增加、叙事功能的凸现，以及人间色彩的浮出，或许可以作为"变文"向"话本"转移的轨迹来描述。

这里所说的"话本"，并非声名显赫的宋元说书艺人工作底本，而是遗留在敦煌文书中那些以说为主、以唱为辅的唐人作品。讲述韩擒虎故事者，不曾穿插韵语，且以"画本既终，并无抄略"作结，难怪后世学者将其作为"话本"命名[③]。惠远故事波澜起伏，叙述完整，除了几段出自人物之口的偈语，并无复述铺排的韵言；原题《庐山远公

---

① 参阅王重民：《敦煌变文研究》一文，见其《敦煌遗书论文集》，中华书局1984年版。

② 近期的研究成果，梅维恒（Victor H. Mair）：《释"变文"的底蕴》（《学术集林》卷三，上海远东出版社1995年版）一文有精要的评介。

③ 王重民等编《敦煌变文集》（人民文学出版社1957年版）时，代拟题《韩擒虎话本》；王庆菽撰：《试谈变文的产生和影响》（《敦煌变文论文录》，上海古籍出版社1982年版），更断言"画"与"话"同音借用，文中自称"并无抄略"的，正是今人谈论不休的"话本"。

话》,更隐约可见唐人并不希望将其与此前的变文混为一谈。另外还有两篇主要以散行文字叙事的,原本均无题,现以《伍子胥变文》、《叶净能诗》面世,未必十分合适。前者是否改称"诗话"[①],学界尚未有定论;后者之叙事中不夹韵语,明显与正宗的变文大相径庭,一般将其归入"话本"论述。唐人之从"变文"转向"话本",关键不在演述佛经还是敷写历史,而在于突出叙事的功能。压缩唱词,突出说白,无疑更能适应听众对神奇故事的欣赏。只是"说"、"唱"本异途,唐人使用白话讲故事,虽已颇为通畅,仍夹有不少文言套语。《庐山远公话》结尾有云:

> 远公上路,离宫殿,别龙楼,望庐山而路远,睹江河以逍遥。是日远公能涉长路而行,遂即密现神通。远公既出长安,足下云生如壮士展臂,须臾之间,便至庐山。

比起宋元话本的多用口语、注重细节,长于描摹,唐人叙事语言之半文半白,明显相形见绌。

两宋城市的繁荣,工商业的发达,市民阶层的壮大,以及宵禁制度的取消,使得作为娱乐业的"说话"迅速发展。北宋汴京、南宋临安的瓦肆勾栏,其数量之多规模之大,《东京梦华录》、《都城纪胜》等有详细的描述。除了此等百戏杂陈的专业性游艺场所,茶舍酒楼与街头寺庙,也都是说书艺人一展风采的好去处。以卖艺为生的说书人,为了在激烈的竞争中获胜,不断改进其专业技巧,涌现出一大批富有才情,随机应变,"曰得词,念得诗,说得话,使得砌","谈论古今,如水之流"的名家[②]。关于其时说话人的学识,罗烨《醉翁谈录·小说开辟》的描述不无夸张:

> 夫小说者,虽为末学,尤务多闻。非庸常浅识之流,有博览

---

① 周绍良:《谈唐代民间文学》(《敦煌变文论文录》)论伍子胥故事:"可以断定这是早期的'诗话',不可与'变文'混为一谈"。

② 罗烨:《醉翁谈录·小说开辟》;吴自牧:《梦粱录·小说讲经史》。

> 该通之理。幼习《太平广记》，长攻历代史书。烟粉奇传，素蕴胸次之间；风月须知，只在唇吻之上。《夷坚志》无有不览，《琇莹集》所载皆通。动哨中哨，莫非《东山笑林》；引倬底倬，须还《绿窗新话》。论才词有欧、苏、黄、陈佳句；说古诗是李、杜、韩、柳篇章。

只凭三寸舌，动辄数千回，敷演"春浓花艳佳人胆，月黑风寒壮士心"，并非易事。关于书会合作、才人把笔、老郎传流的记载，不难见出宋元时说书伎艺专业化程度之高。具体的艺人当然不可能都具备如此丰富的人文修养，但作为一个行业，宋元说书确实有意识地吸取诗文史书以及文言小说的成果，并因此而迅速走向成熟。

需要随时登台表演的说书艺人，直接阅读经史诗词，或者记诵部头甚大的小说专集，未免远水救不了近渴。于是有了摘录故事梗概，分门别类排列，以供艺人选用的参考书，比如皇都风月主人的《绿窗新话》与罗烨的《醉翁谈录》。从记录梗概以供选择的"话本"[1]，到艺人穿插敷衍挥洒自如的"即兴表演"，已经大为改观；而"原系京师老郎传流，至今编入野史"[2]，刊行本主要面对广大读者，又需一层转化。对比皇都风月主人与冯梦龙、凌濛初对同一故事的不同叙述，不难发现话本小说家的许多创造性发挥。

严格说来，所有由说书艺术以及拟想中的"说书人底本"发展而来的文学读物，都属于"话本小说"。以宋元为例，"话本小说"不只包括《简帖和尚》、《快嘴李翠莲记》等"小说"，也应涵盖《三国志平话》、《大宋宣和遗事》等"讲史"。此处使用"小说"与"讲史"概念，乃借用宋人关于说话四家的分类。记载两宋瓦舍众伎的著作，多提及其时"说话有四家"；其中没有争议的，一是"小说"，一是"讲史"。宋元说

---

① 将"话本"界定为说书人底本，其实仍有不尽如人意处，因杂剧、诸宫调的底本也称"话本"。

② 参见《醒世恒言》第十三卷《勘皮靴单证二郎神》。

话中最为重要的这两家，据《都城纪胜》和《梦粱录》称，其区别在于一重烟粉灵怪传奇公案，一重历代书史兴废争战。除此之外，"小说"之"能以一朝一代故事顷刻间提破"，也是其不同于"讲史"的重要标志。

当初的"讲史"，本就以连续表演为其基本特色，日后更发展成为结构宏伟、卷帙浩大的长篇巨著。明人天许斋（疑为冯梦龙）《古今小说题辞》区分两种小说，即《三国演义》、《水浒传》等"巨观"，与描述"一人一事足资谈笑者"，同样"不可偏废"。用现代文学批评术语转述，便是长篇小说与短篇小说分途发展，各有其独立的体制与价值。"小说"与"讲史"的隔阂，并不完全等同于"话本小说"与"章回小说"的对举。为了论述的方便，这里暂时搁置元刊全相平话五种等，以便专注于白话短篇小说的发展。

第二节　庶民的悲欢与听觉的艺术

宋元话本小说的界定与分疏，并非易事。《大宋宣和遗事》、《大唐三藏取经诗话》以及五种《全相平话》的创作年代，借助于版本的鉴定，断为宋元之作没有疑议。而今人所能见到的话本小说，虽有精粗繁简之分，却都并非宋元旧刊。在明人刊行的话本小说集中，分辨哪些属于宋人的作品，难免上下其手。即便断为宋元旧作者，也不能完全排除明人的染指。实际上，明人在收集、整理、汇刊宋元旧作时，或多或少都作了些改动。根据话本体制及常用套语、不同时代的社会风俗和名物制度，并参照书目著录与相关文献，学界从洪楩的《六十家小说》以及冯梦龙所编"三言"中，考定宋元话本小说约四十种①。

① 参阅徐士年：《古典小说论集》（上海古典文学出版社 1956 年版）和 P. 韩南著、尹慧珉译：《中国白话小说史》（浙江古籍出版社 1989 年版）。

关于名噪一时的《京本通俗小说》乃缪荃孙从《警世通言》和《醒世恒言》二书辑出，此说基本已成定案[①]。书虽伪托，除《冯玉梅团圆》、《金主亮荒淫》外，确系宋元旧遗，故仍将其作为主要的分析对象，只不过摒弃缪氏篡改之处。

谈论宋元话本小说的价值，最容易入手处，便是其对于传奇、变文以及唐代话本的革新。就像《醉翁谈录》所表述的，说书艺人以及话本小说的作者，确实多从《太平广记》、《夷坚志》那里获取基本创作素材。可正如《陈巡检梅岭失妻记》煞尾所称："虽为翰府名谈，编入今时佳话。"将"传奇"改造为"佳话"，并非只是文体的变化，更包括叙事角度以及价值判断的转移。如果再比照唐代变文之注重佛教经义、话本之讲述历史故事，宋代说书人对于世俗人生的关注，便显得格外突出。以市民阶层为主要的拟想读者，话本小说于是选择杂货铺主、碾玉工人、酒店掌柜、无业游民等为表现对象。比起唐人之注重上流社会，宋人明显倾向于寻常百姓。以小人物的悲欢离合作为叙事的中心，而且叙述中充满理解与同情，这无疑是宋元话本小说最为感人之处。

从英雄之叱咤风云、雅士之高妙玄远，一转而为平常百姓的世俗人生，宋元话本小说自然也有其"戏剧性"，否则无法吸引听众与读者。除了对都市风情的刻意摹写，透出不同于传统士大夫的鉴赏眼光；更有不曾掩饰的对于发迹变泰的向往，对于安分守己的承诺，以及对于官府的敬畏，在在体现市民的生活趣味。可千古不灭的儿女情长，仍然毫不犹豫地打破了生活的平静。

裱褙匠的女儿璩秀秀爱上了郡王府的碾玉工崔宁，主动设计逃跑方案，为的是"好做长久夫妻"。被抓回来打死在后花园，其鬼

① 参见长泽规矩也：《京本通俗小说与清平山堂》（《宋人话本七种》，上海远东图书馆1951年）；马幼垣：《京本通俗小说各篇的年代及其真伪问题》（《中国小说史集稿》，台北时报文化出版公司1987年版）。

魂仍与崔宁同居。再次被发现后，狠狠惩罚了仇人，扯上崔宁“一块儿做鬼去了”(《崔待诏生死冤家》)。周胜仙喜欢上樊楼的范二郎，同样主动出击。几经波折，死后复生的周胜仙，又被心爱的人失手打死。作为鬼魂，周氏仍努力为范君讲情申冤(《闹樊楼多情周胜仙》)。此类主动追求爱情，死后仍着意帮助心上人的女鬼故事，还可以举出《张主管志诚脱奇祸》、《金明池吴清逢爱爱》二则。后者开篇引录诗句“隔断死生终不泯，人间最切是深情”，正好概括了此类小说的主旨。只是女人变鬼仍多情，男子在世却懦弱，这一基本情节设计有点蹊跷。魏晋小说中，便有借女性的追求，来展现男性魅力的意味；唐人传奇要求男性与女性同样投入情感、承担责任；而话本小说中的女性，依然一往情深、无所顾忌地追求爱情，而男性则多显得被动、软弱、没有主见。最不能容忍的是后者的逃避风险与贪图实惠，希望借女人(鬼)的呵护与资助，过上称心如意的生活。表彰张主管立心至诚，不曾有染，故得以不受其祸，再配上“财色迷人”之类的谆谆教导，实在大煞风景。设想说书场中及话本小说的基本读者为男性市民，以其得益而不受祸的“艳遇”为中心来结构故事，便是再自然不过的了。当然，也有例外的，比如《乐小舍弃生觅偶》，总算也有男性“钟情若到真深处，生死风波总不妨”。

比起千古传诵的才子佳人(如《风月瑞仙亭》之讲述司马相如与卓文君故事)，秀秀、爱爱等市井女性的爱情追求更值得关注。或许是意识到这一追求在现实世界很难实现，于是借助鬼魂“圆梦”。比起多述人鬼恋爱的魏晋小说，宋元话本小说中鬼神的介入，往往只是一种必要的手段，着眼点仍是世俗人生。鬼魂在公案小说中也有所作为，只是工具性质更为明显。宋元小说的世俗性，既体现在平民生活与市井风情，也落实为鬼神之从信仰退为手段。

话本小说讲究“奇中奇”，最合适的，除了风月，便是公案。

后者的变幻莫测，扑朔迷离，在说书场中，甚至比前者更有发展前景。单就叙事的曲折与巧妙而言，《简帖和尚》、《十五贯戏言成巧祸》以及《勘皮靴单证二郎神》，都比上述言情之作更为出色。更何况公案故事中，往往隐含着作者深深的忧愤。对于承担惩治罪恶、保护百姓主要责任的官府，叙事者既有所期待，也不乏嘲讽与规劝。在公案这一特定的小说类型中，惩恶扬善的美满结局，只能归结为清官的明镜高悬。可惜，现实生活中，"明镜"并非总是"高悬"，于是便有了如下感叹：

> 这段冤枉，仔细可以推详出来。谁想问官糊涂，只图了事，不想捶楚之下，何求不得。冥冥之中，积了阴骘，远在儿孙近在身。他两个冤魂，也须放你不过。所以做官的，切不可率意断狱，任情用刑，也要求个公平明允。道不得个死者不可复生，断者不可复续，可胜叹哉！（《十五贯戏言成巧祸》）

这里所着意规劝的对象，只是"糊涂"，尚非"贪婪"。后者无疑为害更烈，却非因果报应所能吓倒。既然"用刑"乃官吏"断狱"的主要手段，只能寄希望于不要"率意"与"任情"。吏治黑暗，乃宋元以下小说家集中攻击的目标。与此相适应，"清官"的概念，不再只是清廉与刚直，还必须充满智慧，善于调动一切手段（包括鬼神）为民伸冤。包拯的逐渐被神化，正体现了民众这种潜在的心理需求。《合同文字记》及《三现身包龙图断冤》中，"包公一断鬼神惊"已初露峥嵘；明清两代，以包公为主角的公案小说，将有更加辉煌的表现。

不同于公案小说之将希望完全寄托在官府，《万秀娘仇报山亭儿》之表彰孝义、《杨温拦路虎传》之求助绿林好汉，以及《宋四公大闹禁魂张》之蔑视官府与劫富济贫，体现了另一种对于正义与平等的追求。这一思路，在《水浒传》等侠义小说中，得到更加充分的表达。以游侠小说而论，从《聂隐娘》到《水浒传》，中间关键的一环，即斥责吏治、表彰替天行道、建立有蒙汗药与人肉馒头

的江湖世界，以及锤炼舞刀使棒功夫，主要正是由宋元说书艺人来完成的。

话本小说根源于说书伎艺，其体制明显带有听觉艺术的印记。比如，正文之前，有相当于押座文的诗词，或“权做个得胜头回”的入话；叙事中间不时穿插韵语，偶有用作才子佳人之吟诗作赋，但更多的是独立的关于风景、服饰、相貌的描摹。小说结尾，或以诗句赞叹，或直接了当地宣布“话本说彻，权作散场”。所有这些，论者多不敢漠视。

现存话本小说中，引录诗词的数量很不均匀。有可能是汇刻成书时，考虑到主要面对的是“读者”，大量韵语的穿插已无必要，故作了删改；也有可能体现了说书伎艺向小说创作的过渡——文本的写定者，已不再那么尊重说书的体制与“听众”的趣味。用以调整节奏、渲染氛围的唱词，实际上多陈陈相因，离开说书场，并不具备独立的鉴赏价值。像《快嘴李翠莲记》那样近乎说唱的，在宋元话本小说中，毕竟为数不多。比起《红楼梦》、《儒林外史》来，宋元话本小说确实更接近“听觉的艺术”，最突出的表现，便是保留了许多说书套语。但话本小说从正式刊行那一天起，接受者的姿态由“倾听”向“阅读”转移，这一大趋势便不可逆转。只不过由说书场中包含唱腔与身段的表演，转为书斋里独自的阅读，乃是一个漫长的过程。一直到晚清，模拟说书人腔调，在白话小说创作中，仍十分流行。

尽管如此，初步的文人化与书面化尝试，仍是话本小说发展的基本动力。常被论者提及的宋元话本小说之情节性强、叙事曲折、细节真实、对话准确且生动等，其实主要是“阅读”的感受；而《拗相公》及《杨思温燕山逢故人》中明显体现出来的“文人气”，更使我们不敢轻易将其著作权判归说书艺人。

第三节 文人的介入与叙事者的呈现

现存宋元话本小说的“写作”，必定多有“才人把笔”，只是无法考定具体作者。能够临场发挥“做了一只曲子”的“书会先生”，或者根据传说“编成一本风流话本”的“才人”[①]，其学识及文化修养当不会太低。《醉翁谈录·小说开辟》中“藏蕴满怀风与月，吐谈万卷曲和诗”的要求，与其说针对说书艺人，不如说更适应于书会先生。当年说书场中的表演，或者流传至今日的话本小说，其“冷淡处拾掇得有家数，热闹处敷演得越久长”的艺术效果，到底多大程度应归功于书会先生的创造性劳动，其实无法确证。

明代文人对说书艺术的关注，尤其是修饰、创作、刊行话本小说的努力，使得从“说书”到“小说”的过渡，得以顺利完成。明中叶以后，中国人的小说观念发生根本性的变化，突出体现在小说批评的蔚然成风。宋元两代，虽也偶有关于说书的记载，像罗烨《醉翁谈录·舌耕叙引》那样可以作为小说批评来阅读的，几乎找不出第二家。随着《三国演义》、《水浒传》的诞生，士大夫对白话小说不能不另眼相看。而王学左派变革现实突破禁锢的思想潮流，促使不少文人利用原先处于边缘的通俗文学，向程朱理学及诗文正统提出挑战。传世的不少署名李贽所撰的小说戏曲批评，可能是时人及后人伪托。但李氏“童心说”及其对于白话小说（如《水浒传》）的关注，对晚明思想及文学潮流影响甚深，这点毋庸置疑。汤显祖、胡应麟、陈继儒、谢肇淛、袁宏道、金圣叹等诸多当世一流文人学士，热心谈论白话小说，这本身便有力地证明了文学风气的急剧变化。

---

① 参见《简帖和尚》和《白娘子永镇雷峰塔》。

众多文人关注的，主要是《水浒传》等长篇小说；至于不只欣赏“一人一事足资谈笑者”，而且直接投入白话短篇小说的整理与创作的，当推冯梦龙与凌濛初。冯、凌二君的介入，代表了文人传统对于话本小说的改造。此前模糊不清的“作者”意识，如今得以凸现。这里指的不是具体作品的著作权——实际上“三言”中能够明确断为冯梦龙所撰的，只有《老门生三世报恩》一篇[①]；而经过明人整理改编、甚至重写的话本小说集，其“创作意图”已经相当清晰。换句话说，从冯梦龙编纂“三言”起，话本小说已经基本脱离说书场，走上书面文学的发展轨道。自承步武“颇存雅道，时著良规”的“三言”的凌濛初，其“二拍”基本属于文人的独立创作。虽然也借用了不少传奇文集与通俗类书，凌氏因“宋元旧种，亦被蒐括殆尽”，转而自创新编[②]。从冯氏“家藏古今通俗小说甚富”、“抽其可以嘉惠里耳者”刊行，到凌氏取古今奇闻“演而畅之”[③]，实际距离不像作者自叙的那么遥远。但凌氏在《二刻拍案惊奇小引》所表述的，确已将话本小说作为独立的著述看待：

> 偶戏取古今所闻一二奇局可纪者，演而成说，聊舒胸中垒块。非曰行之可远，姑以游戏为快意耳……其间说鬼说梦，亦真亦诞。然意存劝戒，不为风雅罪人，后先一指也。

对于明清两代的话本小说家来说，凌氏所强调的“游戏”、“劝戒”以及“聊舒胸中垒块”，相当有代表性。前两者，宋元说话及话本小说中也有；至于“聊舒胸中垒块”云云，却是明清文人的创造。

“作者”的浮现，使得“胸中垒块”云云方才得以落实。冯梦龙乃明末著名文学家，其致力于将文人传统与通俗文艺相结合，代表了晚

① 冯梦龙为毕魏所撰传奇《三报恩》作序，有“余向作《老门生》小说”云云。
② 即空观道人：《拍案惊奇序》。
③ 参阅绿天馆主人：《古今小说序》，即空观道人：《拍案惊奇序》。

明文学思潮的一个重要侧面。“借男女之真情，发名教之伪药”[①]，不只限于山歌的搜集与刊行，其诸多戏曲、小说的编纂，也都以“情”与“真”为基调。冯氏的“情真说”，与李贽的“童心说”一脉相承；除了共同挑战其时占主导地位的“拟古”与“名教”外，冯氏更因考虑叙事文学特征，而突出渲染“万物如散钱，一情为线牵”。在冯氏看来，“情”之为物，始于男女，但不限于男女；“私爱以畅其悦”固然是“情”，“豪侠以大其胸”也是“情”。如此拓展“情”的内涵，所谓“我欲立情教，教诲诸众生”的誓言，也就不算过分惊世骇俗了。[②]

冯梦龙曾先后改编章回小说《平妖传》、《新列国志》，但真正体现其“情真说”者，恐怕还属“三言”。《古今小说序》中有一段话，常被研究者引录：

> 大抵唐人选言，入于文心；宋人通俗，谐于里耳。天下之文心少而里耳多，则小说之资于选言者少，而资于通俗者多。

以此论证冯氏对白话小说的关注，当然可以；引申为对小说“通俗性”的追求，则不无偏差。立意“教诲诸众生”的作者，不会满足于“宋人通俗”的境界，而希望借对旧作的增删移易乃至重新写作，体现其政治观念与文学理想。

“三言”乃《喻世明言》（即《古今小说》）、《警世通言》、《醒世恒言》等三个话本小说集的俗称，总共一百二十篇小说中，明人所作约占三分之二。作为主要编纂者，冯梦龙的创作动机及叙述方式，明显影响其对原作的改造。夏志清和韩南都极为赞赏《蒋兴哥重会珍珠衫》所体现的“豁达的理解力”，以及“琐细的现实主义”[③]，称其对宋懋澄原作的最大改动，在于理解和同情那位妻子的处境，并因而突破了传统

---

① 冯梦龙：《序山歌》。

② 参见署名龙子犹、詹詹外史的二则《情史叙》。

③ 参阅夏志清：《中国古典小说导论》（中译本 1988 年由安徽文艺出版社刊行）第八章；韩南：《中国白话小说史》第五章。

的伦理道德规范。“三言”以珍珠衫故事开篇，几乎带有象征意味。这篇小说，可作为冯氏所提倡的“情”与“真”的最佳注解。讲述市民的悲欢离合，宋元小说已有先例，冯氏更贴近现实人生，描写其真实的情感。不同于才子佳人理想的爱情模式，珍珠衫故事的主人公，多少都有缺陷，而又都通达人情。蒋兴哥长期经商在外，导致妻子行为不检，休妻时不忍明言，“心中好生痛切”。日后丈夫落难，已经改嫁的妻子拚死相救，叙事者是这么解释的：

> 看官们，你道三巧儿被蒋兴哥休了，恩断义绝，如何恁地用情？他夫妇原是十分恩爱的，因三巧儿做下不是，兴哥不得已而休之，心中兀自不忍；所以改嫁之夜，把十六只箱笼，完完全全的赠他。只这一件，三巧儿的心肠，也不容不软了。今日他身处富贵，见兴哥落难，如何不救？这叫做知恩报恩。

比起例行的因果报应说教，此种世俗人生的“知恩报恩”，无疑更实在也更感人。还有那三巧儿的后夫也不该遗忘，作为一县之主，明了事情的前因后果，竟允许小夫人与其前夫团圆，且奉上原先陪嫁的十六只箱笼。如此美满结局，取决于当事人将人间真情，置于社会规范之上。

这种务实的爱情观，及其直面人生的写作态度，在《卖油郎独占花魁》、《杜十娘怒沉百宝箱》、《金玉奴棒打薄情郎》等小说中，也有明确的表现。只是脱离了鬼神的保佑，世俗人生的儿女情长，不免多灾多难。比起莫稽为功名富贵而谋杀妻子，“棒打薄情郎”的惩罚实在太轻。所谓洞房花烛夜的“和解”，没有义父的威权，真能保证“闲言闲语一笔都勾”吗？可设身处地，“颇知礼数”的金玉奴，既然不肯改嫁，除了和解，还能有什么高招？比起金玉奴之为了生存，面必须忍受充满危机与屈辱的婚姻，青楼女子美娘与杜十娘，显得更为刚烈，也更有见识。前者一旦认清豪华之辈、酒色之徒对待自己的真实态度，立即以是否有“怜香惜玉的真心”作为择偶的第一标准，毅然自赎

其身，嫁与“志诚君子”卖油郎秦重。杜十娘何尝没有择善从良的愿望，可惜所托非人。不想苟且偷生，更不原谅李甲之“负心薄倖”，十娘只好“三魂渺渺归水府”。叙事者对以自沉相抗争、以性命徇理想的杜十娘十分敬重，竟然称其为“千古女侠”。这里的“侠”，指的是性情之刚烈，而非替天行道或武功盖世。

儿女之情与侠义之情，颇多相通处，这一点，《情史叙》已有明确的表述。赵太祖之“不恋私情不畏强，独行千里送京娘”(《赵太祖千里送京娘》)，以及吴、郭之意气相许故扶难救危(《吴保安弃家赎友》)，范、张之守信践约乃至以死相报(《范巨卿鸡黍死生交》)，如此表彰“义气”与“豪侠”，都是针对今人之不讲信义。在重新叙述这些古老故事时，冯梦龙突出渲染的，是朋友间非功利的“义气”。除了赵太祖略有武功外，余者均非“仗剑行侠”。这与唐人对神秘的侠客的设计，相差实在太远。更能体现冯氏对拯世济难的“侠义精神”低调处理者，当属《施润泽滩阙遇友》、《刘小官雌雄兄弟》。或者拾金不昧、或者乐善好施，此等行为，似乎过于琐细，不及“独掌正义”潇洒。可对于世俗人生，前者或许更加切实可行。以市民的“平常心”体察，不只超越过于理想化的才子佳人，也相对淡漠高不可攀的英雄侠客。

写过李靖、虬髯、红拂三剧的凌濛初，不难想象其对于侠客故事的强烈兴趣。相对于冯梦龙之低调讲述，凌氏似乎更希望高扬游侠精神。《拍案惊奇凡例》自称“事类多近人情日用，不甚及鬼怪虚诞”，理由是小说以“切近可信”为要。少及神鬼幽冥，确系《拍案惊奇》及其续集的一大特色；可对“怪怪奇奇”的迷恋，使作者不愿让神秘的游侠返回人世间。刘东山夸技、十一娘谭侠、乌将军报恩、谢小娥复仇，如果再加上“甘受刑侠女著芳名”与“侠盗惯行三昧戏”，凌氏笔下人物，多有侠情与义气。从唐人小说中的红线、聂隐娘、贾人妻、解洵妇、车中女子，一直数到云冈纵谈侠的韦十一娘，注重的自然不只是义气，更包括剑术。“双丸虽有术，一剑本无私。贤佞能精别，恩仇不

浪施”——此等有诗为证，径可看作凌氏对于游侠精神的召唤。

凌氏描述刘东山因夸技而栽跟斗，以及称懒龙“也算做穿窬小人中大侠了”，语调都略带调侃。正是这叙述者态度的相对超然，不时夹杂挖苦与嘲笑，以及随处可见的喜剧性讽刺，使得小说“主于劝戒”的目的得以实现。当然，相对于吏治黑暗、富商贪婪、术士骄妄、僧道痴迷，叙事者对刘东山的嘲讽尚有温情。“二拍”中，叙事者的声音分外清晰，就连涉及愚行或罪恶这两类不同性质的讽刺，都能有所区别。

众多经商故事中，偶尔也对命运的捉弄以及主人公的心灰意冷施以嘲讽，但语调大都不甚尖刻。一反此前以鄙夷的口吻谈论商贾，“二刻”中多有称“经商亦是善行，不是贱流”，甚至赞赏徽州风俗之“以商贾为第一等生业，科第反在次着”[①]。对照“长寄心于君王”的《洛神赋》，《叠居奇程客得助·三救厄海神显灵》中使得辽阳海神如痴如醉不忍离别的，再也不是王孙贵族或风流才子，而是流落边关的商贾。小说结尾有一句感慨，实在发人深思：“但不知程宰无过是个经商俗人，有何缘分，得有此一段奇遇。”晚明商人社会地位的提升，在这则小说中，得到最为形象的表示。遇仙故事中，主人公身份之变化及其缘故，作者是真“不知”，还是假“不知”，对于擅长讽喻的凌氏来说，实在不好妄加推测。

第四节 教诲、游戏与讽谕

“三言”“二拍”的风行，使得明清之际，话本小说的创作进入高潮。文人独立创作的白话短篇小说，已经远离说书传统，成为真正的

① 参阅凌濛初：《二刻拍案惊奇》卷二十九、卷三十七。

案头之作。即便仍然使用若干说书套语，也只是一种正在消亡的传统的遗迹。从明代末年到清中叶，其间虽出现过约四十部话本小说集，值得认真评说的却为数不多。

文人独立撰写的小说，与根据说书艺人底本改编者最大的差别，莫过于后者重情节而前者求教诲。冯、凌二位已有"意存劝戒"的倾向，后世文人更是突出小说的说理功能。陆人龙著《型世言》，拈彩笔绘"纯忠奇烈"；浪仙撰《石点头》，以生公虎丘说法自喻；徐述夔作《五色石》，借女娲炼石补天明志[1]；而东鲁古狂生之《醉醒石》与酌元亭主人之《照世杯》，单看书名，也都不难明白其立意。诸多小说集中，关于贪官污吏、恶豪腐儒的嘲讽，偶有神来之笔，但小说家们显然更醉心于惩恶扬善的说教。开篇与结局，不再只是不着边际的"有诗为证"或"词曰"，作者往往扣紧故事，大段大段地发表未必十分精采的议论。这样，拟想中的"说书艺术"，逐渐被文人自以为是的"道德文章"所取代。

就像自怡轩主人在《娱目醒心编序》所称的，小说"既可娱目，即以醒心"，不管是忠孝节义，还是因果报应，都必须"隐寓于惊魂眩魄之内，俾阅者渐入于圣贤之域而不自知"。过于沉重的写作心态，以及开口见喉咙的叙述策略，使得明清话本小说难得轻松活泼、生趣盎然。倘若允许开列"例外"，那位在日常生活以及文学实践中均特别强调独创性的李渔，大概可名列第一。除了长篇小说《肉蒲团》，李渔还有两个相当出色的短篇小说集：《无声戏》与《十二楼》。

书名《无声戏》，可见作者认定小说与戏曲具有同样的社会功能与审美价值。对于以传奇为"木铎"、借优人说法"使人知所趋避"的李渔来说[2]，强调小说的教化功能，便是顺理成章的了。作为中国文

① 参阅陆人龙：《型世言》第一回；龙子犹：《石点头叙》和笔炼阁主人：《五色石序》。
② 李渔：《闲情偶记》卷一《结构第一·戒讽刺》。

学史上最为重要的戏曲理论家，李渔的小说创作，还有另外两个长处。一是着意追求喜剧性，一是对于叙事文学"结构"的重视。"从古来这两块无情之木，不知屈死了多少良民。做官的人少用他一次，积一次阴功；多用他一番，损一番阴德"——此类对于吏治黑暗的批判，明清小说中比比皆是。李渔的设计相当奇特：老鼠作祟，害得平民遭殃；断案的知府家也出怪事，诱使其重勘此案，受害者于是得以伸冤。小说到此本该结束，没想到平地起波澜，意犹未尽的知府大人，将原先错配的姻缘，"替你们改正过来"。这还不算，作者又将笔墨荡开去，讨论起四川老鼠的功过来。不无以文为戏的意味，立意未必深刻，但关目设计奇巧，令人耳目一新——这正是李渔为人为文的最大特色。

每篇小说中都有既作为生活场景、又作为暗喻或象征的一座楼，由此构成了别具一格的"系列小说"。在《十二楼》中，李渔对短篇小说集的整体结构，已经相当重视。不再满足于每篇小说"各自为战"，而是强调其或明或暗、或正或反的呼应与勾联。如此"命题立意"，即便有"未免纤巧"之弊[1]，毕竟体现了作者明显的"结构意识"。作者"声音"的浮现，还体现在小说的入话不再引录时贤或先辈的诗词，而是直接采用自家的吟咏，并加以评点乃至引申发挥（如《夏宜楼》、《萃雅楼》、《闻过楼》）。这么一来，原先无关紧要的套语化的"议论"，突然变得十分重要。小说家的"见识"，于是方才真正呈现出来。若《无声戏》第二回开篇诗云"从来廉吏最难为，不似贪官病可医"，强调清官无人敢谏，倘刚愎自用，执法时弊病更大。此等对于"清官的过失"的批评，其实已开刘鹗"揭清官之恶"的先河。[2]

建立系列小说的叙事框架、加强个性化的议论、突出小说的喜剧

---

① 参见孙楷第：《李笠翁与〈十二楼〉》，《沧州后集》，中华书局 1985 年版。

② 刘鹗：《老残游记》第十六回自评曰："历来小说，皆揭赃官之恶；有揭清官之恶者，自《老残游记》始。"

色彩，李渔的这些努力，在艾衲居士所撰《豆棚闲话》中，得到进一步的发展。也是十二则故事，不过带有象征意味的十二座楼，已凝结为豆棚一座。每则故事都在豆棚下讲述，随着时间（说话的节奏与季节的转变）的推移，棚上之豆与棚下之人同样趋于成熟。就像第一则结尾所称："今日搭个豆棚，到是我们一个讲学书院。""故事"只是中介，"讲学"方才是关键所在。擅长"化嘻笑怒骂为文章"的艾衲居士，"凡经传子史所阐发之未明者"，皆大胆假设并借题发挥[①]。想象最为奇特的，莫过于第二则"范少伯水葬西施"。将千古名姝说成乡里村妇，将绝世谋士说成积年教唆，已是大出世人意料；更有甚者，范蠡泛舟五湖，乃做官时处处藏下金银财宝；西施晚妆才罢，即被范大夫杀人灭口。此等"颠倒时论"的说法，确实如天空啸鹤《豆棚闲话叙》所称，乃是"莽将二十一史掀翻，另数芝麻帐目"。好在作者并不独断，往往设计反论，让一切"公论"与"私论"，都显得有点可疑。

"偶然搭个豆棚，聚些空闲朋友在那里谈今说古"，本只是娱乐与消闲，顺带也有些"满口诙谐，满腹愤激"需要发泄[②]。没想到名气越来越大，竟有高人雅士跑来指手划脚，更有官府表示关注，主人只好宣布拆棚散伙。如此结束，既是封闭小说结构的有效手段，也包含作者对于时局的忧愤。除此之外，我更将其作为关于中国白话短篇小说历史命运的"寓言"来阅读。

草亭老人杜纲所撰《娱目醒心编》，刊行于乾隆五十七年（1792年），此后，再无重要的话本小说集问世。对于中国白话短篇小说传统的中断，胡适与郑振铎都深表惋惜，并提出若干解释。胡氏将清代章回小说的成熟以及文言短篇小说的流行，作为白话短篇小说发达的最大障碍；郑氏则归结于古文家既不能也不屑于写作白话小说，还

---

① 参阅天空啸鹤：《豆棚闲话叙》、鸳湖紫髯狂客：《豆棚闲话》第十二则"总评"。

② 参阅艾衲居士：《豆棚闲话》第十二则"陈斋长论地谈天"；鸳湖紫髯狂客：《豆棚闲话》第七则"总评"。

有就是朝廷的禁止印售[1]。但实际上章回小说的成熟，甚至在"三言"问世之前；且一依"讲史"，一据"小说"，各自渊源有异。中国之长篇小说，并非由短篇小说杂凑组合而成，对此史家意见基本一致。文言小说与白话小说并行不悖，此乃中国小说史一大特色，蒲松龄《聊斋志异》之成绩斐然，本应促成白话短篇小说更上一层楼，怎么有可能迫使其销声匿迹？而归结于古文家的蔑视与朝廷的查禁，则无法解释一个简单的事实：何以同遭厄运，章回小说仍生机勃勃？

在找到更令人满意的解释之前，我倾向于从读者欣赏趣味与作家独立意识之间的巨大缝隙入手。早期话本小说如"三言"，没有完全摆脱说书艺术的制约，仍以"怪怪奇奇"为主要追求目标。借用笑花主人《今古奇观序》的概括，便是："极摹人情世态之歧，备写悲欢离合之致。"随着话本小说之越来越深入文人书斋，作家表达政见的愿望日渐强烈，而讲述故事的能力则相对下降。李渔以善于处理喜剧题材著称，艾衲居士则喜欢在构思上出奇制胜；即便这两位清代最为出色的话本小说家，其精心结撰之作，对比"三言"，仍感觉生气与魄力明显不足。舍弃可喜可愕的故事，追求不偏不倚的劝戒，把"消闲"的小说，当"觉世"的文章做，长此以往，难怪其被广大读者所冷淡。在二十世纪初西方小说大量涌入中国以前，中国读者普遍欣赏"亦惊亦奇可喜可愕"的小说。相对来说，章回小说家仍保持讲述曲折有趣故事的能力(即便像《红楼梦》那样文人色彩很强的小说也不例外)，而话本小说家则多在如何"教诲诸众生"上作文章。除非思想潮流及读者趣味发生根本性的变化，否则，像《豆棚闲话》那样只在叙事方式上寻求突破，虽也不无贡献，毕竟无力挽狂澜于既倒。

---

[1] 参阅胡适：《论短篇小说》(《胡适古典文学研究论集》，上海古籍出版社 1988 年版)；郑振铎：《中国短篇小说集序》(《郑振铎古典文学论文集》，上海古籍出版社 1984 年版)。

第十一章　英雄与历史:以民间叙事为根基

在中国小说史上,明清两代出现的众多章回小说,无疑最值得夸耀。时至今日,所谓"四大小说"或"六大小说",仍非章回体莫属。可以说,在二十世纪初西方小说大量涌入中国以前,章回小说拥有最广泛的读者,也取得了最为出色的成就。唐人传奇、"三言""二拍"或者《聊斋志异》,比起《三国》、《水浒》、《西游》来,无论社会影响还是艺术感召力,都相形见绌。至于官府查禁,以及文人争论不休的,也正是此类"不登大雅之堂"而又生机勃勃的章回小说。

明清两代的章回小说,就其写作过程而言,大体可分为两类:一是故事原型经由数百年演变,不断丰富与成熟,最后由某位作家写定;一是纵然有所凭借,但基本上由文人独立完成。前者可举出《三国》与《水浒》,后者则有《儒林外史》与《红楼梦》为证。从胡适开始,研究者大都针对这两类小说,发展出不同的论述策略[①]。作为长篇小说的《三国》与《水浒》,当然不只是以往"三国"故事或者"水浒"戏曲的集合,罗贯中、施耐庵写定小说的杰出贡献,仍应给予高度评价。但追溯源流、辨析版本、寻找"作者",对于此类历经长期演变而成的小说,其重要性不言而喻。《金瓶梅》代表着文人独立写作长篇小说

---

① 参见胡适:《中国章回小说考证》(大连实业印书馆1942年版)及《胡适的自传》(华东师范大学出版社1981年版)第一一章。

时代的到来,此后的章回小说,大都是在书斋里一次性完成的。但说书等民间伎艺对中国小说创作的影响力,并未完全消退,直到十九世纪末,侠义小说与公案小说仍带有更多民间叙事色彩。为了使得这两类叙事的发展脉络更为清晰,我把《金瓶梅》留在下章,而把作为小说类型的"侠义"与"公案"之分合提前叙述。

对于中国文人来说,重新讲述一个熟悉而有趣的故事,似乎比另起炉灶更能体现叙述者的"别出心裁"。几乎每部成功的小说,后面都拖着长长的影子。除了大量明确标上"后"、"补"、"续"等字样的"续作"外,还有立意相反的"翻案文章",以及情节类似的"同构之作"。作为名著的"影子",这些作品大多艺术水平不高;但也有颇具独立审美价值,或者体现了小说发展趋势,故值得认真探究者。本章的论述,虽以名著为中心,但兼及同一类型的作品,以及有价值的"续作"或"仿作"。

第一节　重建社会秩序——以《三国演义》为中心

尽管学界对《三国演义》成书的确切年代仍有争议,但将其视为中国第一部长篇小说,仍能获得最多的支持。现存《三国演义》最早的本子乃明弘治甲寅(1494年)庸愚子序、嘉靖壬午(1522年)刊行的《三国志通俗演义》。此书题曰"晋平阳侯陈寿史传,后学罗本贯中编次"。在没有更多材料证明罗氏不是本书的作者之前,我倾向于遵守学界的主流意见,将其成书年代大致落实在元明之际。即使成书百年之后才以刊本形式问世,这在中国小说史上也不希奇,不能构成对罗氏著作权的否定。至于抄本在流传过程中,渗人某些后人笔墨,更是在所难免。倒是《三国志平话》与《三国演义》之间叙事技巧的悬殊,依小说演化进程,似乎显得有点突兀。或许,小说的演进,并不像

我们想象的那么“按步就班”。

将创作中国第一部长篇小说的殊荣,归之于《三国演义》的作者——不管此人是否即生活在元明之际的罗贯中,我以为顺理成章。在第八章中,我曾经讨论过以汉武帝求仙为叙事框架创作长篇小说的可能性,以及这种“可能性”为何没有实现。中国史著编纂传统的发达,以及小说与史著的密切关系,使得借助史家叙述框架来构造长篇小说,实在再合适不过。短篇小说之借鉴史著中的传记,此前已经再三提及;这里需要分辨的是,借助于史书的整体布局,来获得长篇小说的结构意识。起讫年代的限定、历史事件的起因及结局、人物关系的错综复杂,以及空间形式之转为历时叙述,史家著述对作为长篇小说的“历史演义”的展开,起了决定性作用。日渐丰富的“汉武故事”,之所以没有演变成为长篇小说,我以为很大程度受制于作家“补正史之阙”的写作心态。“正史”已载者一笔带过,“正史”未载者方才大加渲染,这就使得汉魏六朝小说之述及朝代兴废,只能是“一地散钱”。明人的着眼点,由借小说补正史,转为化正史为小说。历史演义的出现,使得长篇小说有了最直接最可靠的叙事框架。

以“演义”为书名,并非始于小说家[①];根据某一史著,敷演成文,使读者乐于接受,方才是罗贯中们的创造。最早为《三国演义》作序的明人蒋大器(庸愚子),正是由此入手,探讨“演义”史书的可能性及其价值。所谓“文不甚深,言不甚俗”,不只是“欲读诵者人人得而知之”,更希望“三国之盛衰治乱,人物之出处臧否,一开卷,千百载之事豁然于心胸矣”。此后众多关于历史演义的评说,也都以此为基调。如袁宏道、陈继儒之强调“文不能通而俗可通,则又通俗演义之所由名也”、“演义固喻俗书哉,义意远矣”[②],都突出“历史演义”之通于俗

① 参阅王利器:《罗贯中与〈三国志通俗演义〉》,《三国演义研究集》,四川省社会科学院出版社 1983 年版。
② 参见袁宏道:《东西汉通俗演义序》;陈继儒:《唐书演义序》。

与有益教化。但此类"虽与经史并传可也"的长篇小说,除了"事覈而详,语俚而显"这一章回小说的共同特征外,还因其与正史、野史同步,"一代肇兴,必有一代之史",因而也就有一代之"历史演义"[①]。以朝代兴废而不是人物盛衰为结构重心,此乃"历史演义"与"英雄传奇"的最大区别。

在中国,长篇小说的崛起,有赖于历史著述的扶持。小说家不只从史著获得结构意识,也因史著的崇高地位而具备合理性与合法性。元刊全相平话五种的发现,使得中国人长篇小说意识的形成,显得更加"水到渠成"。郑振铎由此强调长篇小说之始于"历史的小说",乃"自然的趋势",而且推论"这五种尚系未全的一种全史平话的零种"[②]。争辩元代是否存在"全史平话",不是关键所在;《东京梦华录》、《醉翁谈录》、《梦粱录》等对宋人说话的描述,足证其时讲史题材之广泛,几乎涵盖从上古至隋唐的全部历史。此类"讲说《通鉴》、汉、唐历代书史文传兴废争战之事"的讲史,北宋时已经相当专业化,甚至出现"说三分"以及说"五代史"专家[③]。即便不考虑大量佚失的元人讲史[④],单是长达十余万言的宋人旧编、元人增益刊印的《新编五代史平话》,再加上二十世纪二十年代方才重见天日的全相平话五种,很容易论证"讲史"转化为长篇小说的可能性。需要略加分疏的是,在众多"讲史"中,演变成为第一部长篇小说的,何以是三国故事,而不是同样充满戏剧性的武王伐纣、乐毅图齐,或者吕后斩韩信?

这个问题明人早就意识到,只是提问的角度不大一样罢了。托名金人瑞的《三国志演义序》,就曾如此假设问答:

> 或曰:凡自周、秦而上,汉、唐而下,依史以演义者,无不与

① 参见陈继儒:《叙列国志》、《东西两晋演义序》。

② 参见《郑振铎古典文学论文集》,上海古籍出版社1984年版,第341—342页。

③ 参阅吴自牧:《梦粱录·小说讲经史》;孟元老:《东京梦华录·京瓦伎艺》。

④ 明初《永乐大典》卷四六所载元代遗留下来的讲史话本,达26种之多。

> 《三国》相仿,何独奇乎《三国》?曰:三国者,乃古今争天下之一大奇局,而演三国者,又古今为小说之一大奇手也。

论者着眼的,主要是艺术价值之高低,而不是文类的起始,不过,同样涉及三国故事的特殊魅力。称"古史甚多,而人独贪看《三国志》者,以古今人才之众,未有盛于三国者也",也还勉强说得过去。将三国故事的得天独厚,进一步落实为诸葛孔明、关云长和曹孟德"三绝"[①],可就有点混淆历史与小说了。事实上,关羽之成为"古今来名将中第一奇人",很大程度得益于小说家的创造。不能以小说人物的妙绝,反过来推论历史人物的神奇。只要讲"兴废争战",必定离不开勇武伟岸之英雄;强调三国人才辈出,其实不如鲁迅的推断合理:"事状无楚汉之简,又无春秋列国之繁,故尤宜于讲说。"[②] 对于小说家来说,事状太繁无法讲说,太简则单调乏味,容易叙述而又富于变化的,当属三角之争。更何况,倘若选择三国争战之"大奇局",小说家有许多可资借鉴的素材。

明人高儒《百川书志》述及《三国演义》,有一段相当简要的描述,常被史家引用:

> 据正史,采小说,证文辞,通好尚,非俗非虚,易观易入,非史氏苍古之文,去瞽传诙谐之气,陈叙百年,该括万事。

不管是《三国志通俗演义》的书名,还是"晋平阳侯陈寿史传,后学罗本贯中编次"的题署,均体现此书最大特色乃"据正史"。陈寿虽有良史之才,善于剪裁与叙述,若没有裴松之的注,《三国志》仍非完璧。裴氏引用的二百多种魏晋时代的著作,宋元以下十不存一,故历代学者对《三国志注》之保存大量完整史事,都给予高度评价。另外还有一点值得注意,裴注之多备异说、抄录原文等写作策略,使其包含不

---

① 毛宗岗:《读三国志法》。
② 《鲁迅全集》第九卷,第128页。

少逸事趣闻，且细节丰富，戏剧性很强，非一般“正襟危坐”的正史所能比拟。至于“采小说”，如果将《语林》、《殷芸小说》、《世说新语》等古小说考虑在内，陈寿和裴松之已经有例在先。不过高儒所说的“采小说”，大概指的是宋人“说三分”、元刊《三国志平话》，以及元杂剧中众多三国戏。这一点，正是其他历史演义所望尘莫及的。几百年间，无数民间艺人及文人学者的搜集爬梳、引申发挥、驰骋想象，使得三国远比其他朝代更具传奇色彩，也更有文学意味。

尽管如此，《三国演义》之成功，很大程度仍应归功于罗贯中的“证文辞，通好尚”。三国故事的丰富多彩，对于擅长考据的研究者来说，无疑是个极大的诱惑。热心于追踪几百年间三国故事的演变，于是很容易将“本事”直接等同于“小说”，以至抹煞罗贯中的贡献[①]。作为小说的最后写定者，罗氏毫无疑问吸取了不少前人的成果，但这里更想强调的，是其独特的艺术创造。

毛宗岗《读三国志法》开篇即称：“读《三国志》者，当知有正统、闰运、僭国之别。”如此道德化的历史叙述，或许不合当代人的口味，但的确是罗贯中借以驰骋想象的根基。依照《东坡志林》卷一“闻刘玄德败，颦蹙有出涕者；闻曹操败，即喜唱快”的说法，起码宋代说书艺人尊刘抑曹的倾向已经相当突出。《三国演义》着力表彰刘备集团“恢复汉室正统”的努力，可又多次借孔明之口称：“天下者非一人之天下，乃天下人之天下”，二者起码在表面上显得不大协调，但也正是这种“不协调”，赋予小说某种内在的张力。刘备集团口口声声“我主乃中山靖王之后，汉景帝玄孙，今皇上之叔”，不过是逐鹿争雄的宣传策略，敌对双方都不相信这点飘渺的血缘联系，能够在乱世中支撑起一方霸业。比起“挟天子以令诸侯”的曹操来，刘备的唯一优势，不在

① 比如，胡适《〈三国演义〉序》称此书“想象力太少”，“最不会剪裁”，原因是最后的写定者“都是平凡的陋儒，不是有天才的文学家”。

于乃“帝室之胄”,而是因其“以人为本”,“爱民如子”。所谓“操以急,吾以宽;操以暴,吾以仁;操以谲,吾以忠”,虽系刘备的自我陈述,也可看作小说家向往的治国方术。身处乱世,不只企盼天下太平,更希望依照某种政治理想,重建社会秩序。此乃《三国演义》中众多关于“仁义”的说教不能等闲视之的原因。小说讲述乱世英雄之逞强与争霸,关注的却是“分久必合,合久必分”的“天下大势”。

以“天下大势”为参照系数,并非只是为了印证“天命可畏”之类的古老格言,而是便于突出历史叙述中的文人视野。三国归司马的结局,不能随意更改,如何解释此“分久必合”的“天下大势”,方才属于小说家的职权范围。以立志“上报国家,下安黎庶”的刘、关、张结义开篇,自然是为了树立评价的尺度。桃园结义,誓同生死,由此发展出作为最高道德律令的“忠义观”,以涵盖百年沧桑。借助朋友的“义气”与君臣的“仁政”,超越单纯的刀光剑影,努力使小说负载某种价值观念与历史哲学,这正是作为文人的罗贯中对三国故事的最大贡献。古往今来,得天下者未必合理,行仁政者未必得利,“理”与“势”往往难以得兼。小说家极力渲染刘备集团的“义气”与“仁政”,但没有(也无法)回避其失败的命运,《三国演义》于是呈现某种悲剧的氛围。设想关羽不曾败走麦城,诸葛亮真能挽狂澜于既倒,蜀汉未必还能获得如此强烈的同情与赞叹。

作为“失败的英雄”,刘备集团尽管有着这样那样的缺陷,毕竟标示了一种重建社会秩序的理想:私人生活中讲求“义气”,公共领域里推行“仁政”。将“行仁政”置于“得天下”之上,刘备的这一自我标榜,不管是否真的实行,都无法与“乱世奸雄”之不择手段相抗衡。更何况在刘备集团中,“仁政”这一属于“公”的国策,时刻受到“义气”这一属于“私”的价值的挑战。几次重大决策的失误,以及蜀汉的最终覆灭,都源于刘备之“徇私”。唯一清醒地意识到这两种同样具备合理性的价值之间,有着几乎无法克服的矛盾的,乃蜀国丞相诸葛亮。除

了敌强我弱的局面不能掉以轻心，诸葛亮还必须小心翼翼地维护“桃园结义”的神圣，在此前提下运筹帷幄。“结义”既是刘备集团崛起的根基，同时也隐含着其覆灭的命运。作家并非没有意识到这一点，只是认定千古不灭的仁义之心，远比江山社稷重要。借助于以国是为重的诸葛亮视角，“结义”的神圣，受到某种程度的质疑，但作家并不想过分谴责当事人的“意气用事”。实际上，一般读者也都认可这种既美好又盲目的“义气”——负有实际责任的政治家、军事家除外。

三国故事的特殊魅力，确实如毛宗岗所说的，最后落实为孔明、关羽、曹操这“三绝”。关于孔明的描写，虽偶有“状诸葛之多智而近妖”的讥讽[1]，毕竟无碍其形象之可敬与可爱。诸葛亮的兼通道术，略带妖气，说明卧龙并非只有仁政的理想与知其不可而为之的情怀，更有一般儒生所不具备的神秘感及超凡能力。古来中国读书人所标榜的儒道互补，在小说中，落实为儒家的仁义与法家的清明，以及道家的恬淡与道教的法术。倘若只是“智慧的化身”，而不夹杂一点装神弄鬼，诸葛亮的形象未必比现在更有魅力。《三国演义》沿用史书对曹操“治世之能臣，乱世之奸雄”的评价，着力表现其“奸”，可也不曾抹煞其“雄”——尤其是知人善任的眼光，以及旷达豪爽的性格。扬刘抑曹的总体倾向，并不妨碍小说家给予一代枭雄极为生动的笔墨，使其成为《三国演义》中最为成功的人物形象。作家过分偏爱诸葛亮，小说于是多有溢美之辞；可对于作为“反面人物”的曹操，除了引录若干早有记载的“定评”，基本上没有着意丑化的笔墨。关羽的勇武与义气，历来受到批评家的赞赏，似乎毛病只在过分理想化。现代学者则读出小说家对刚愎自用的武夫尖刻的嘲讽：大忠大勇的名声，加上美髯长须和青龙偃月刀，掩盖不了其虚荣、傲慢和轻信[2]。

① 参阅《鲁迅全集》第九卷，第 129 页。

② 参阅夏志清著、胡益民等译：《中国古典小说导论》，安徽文艺出版社 1988 年版，第 46—52 页。

“刚而自矜”,对于关羽的这一评价,融合了史家陈寿与小说家罗贯中的视野,而且出自小说中智慧人物诸葛亮之口,自是非同小可。可这种近乎孩子气的争强斗胜、有勇无谋,以及最后的败走麦城,其实反而成就了关羽的形象。正是因上述种种性格弱点,神武的关羽方才具有人间性,不至于马上进入神庙。《三国演义》中的关羽,与日后享受广泛祭祀的关公,有联系,但更有区别,最大的区别莫过于前者仍保留其“刚而自矜”。

作为从民间说书发展而来的长篇小说,《三国演义》保留了夸张的语调与强烈的色彩,人物造型自然趋于是非黑白两极分化。曹操“奸”中之“雄”、关羽“武”中之“矜”、诸葛亮“智”中之“妖”,体现了小说家独立的判断,以及打破人物类型化的努力。比起后世诸多以写实见长的小说,《三国演义》确有渲染过火之处,但比起此前的民间说书和元杂剧来,小说家的笔墨已经相当克制。在标榜“义气”的同时,质疑其实际的政治功能;在表彰“英雄”的同时,也嘲笑其性格缺陷——所有这些,都显示了小说家的独立意识。罗贯中对三国故事的改造,在我看来,最为重要的,除了长篇小说结构意识的形成,便是此审视的目光以及文人趣味的浮现。

《三国演义》的成功,使得“历史演义”作为一种著述形式,得到明清两代不少作家及书商的高度重视。在众多学步者中,像《三国演义》那样叙述多有来历,文章颇具光采的,可举出《列国志传》(余劭鱼作)、《隋唐演义》(褚人获改订)、《英烈传》(传郭勋撰)和《飞龙全传》(吴璇著)作为代表。前两种为“历朝纪事主题”,必须包容叙述框架内众多历史事件、冲突的呈现与场景的转换,以及史实与传说之间的协调,不大容易处理;后两种为“开国建朝主题”[①],以乱世英雄起四

① 参阅马幼垣:《中国小说史集稿》(台北时报文化出版公司1987年版)第77—103页对中国讲史小说三大主题的描述;至于岳飞、杨家将等“国家安危主题”的讲史小说,我倾向于划归英雄传奇。

方为背景,呈现一系列扣人心弦的激烈争战,借新王朝的建立封闭小说的结构。开国故事本身便富有传奇性与神秘色彩,加上开国皇帝(如宋太祖、明太祖)的个人魅力,围绕其争夺天下、寻求新的政治秩序展开叙述,小说往往波澜起伏,跌宕多姿,结构也比较紧凑。至于讲述岳飞、杨家将故事的小说,因其也有若干史实依据,并非空穴来风,鲁迅及后世不少研究者将其划归"历史演义"。如此处置,我以为不大恰当。这就好像将《水浒传》置于"元明传来之讲史"框架中,不若另拟"英雄传奇"名目,更便于论述。

第二节　落寞英雄路——以《水浒传》为中心

"历史演义"与"英雄传奇"的区别,《三国演义》和《水浒传》中已露端倪,而在各自的后学那里,得到更加充分的发展。二者当然也有许多相近之处,比如,都以军国大事为结构中心,故风格雄浑,篇幅漫长;都讲求虚实相间,与纯粹想象的"小说"(Fiction)不尽相同,但这里更想强调的,是二者的区别。为了便于比较,不妨将"历史演义"的特征描述为:以朝代兴废为叙事框架,以夺取政权、重建社会秩序为着眼点,以帝王为中心,以政治斗争统驭军事斗争;虽有想象发挥的成分,但讲求叙述多有来历,在一定程度上可以"羽翼信史",起到普及历史知识的作用。与此相对应,"英雄传奇"的特征则是:以英雄而不是帝王为中心人物,以沙场征战而不是宫廷斗争为主要场景,以社会危机而不是朝代兴废为叙事框架;虽有一点历史的影子,但更多的是小说家的想象与发挥,故事线索单纯,戏剧冲突也相对集中。最后,还必须补充一点,前者多直接承受"讲史"传统,而后者往往源于宋人的"小说",

二者的渊源不大一样。[①]

讨论《水浒传》,最常见的思路是:发掘《宋史》以及诗文笔记中有关宋江的零星记载、勾勒宋代说书场中诸多水浒故事、分疏宋末元初龚开的《宋江三十六人赞》以及佚名的《大宋宣和遗事》,到了述说元杂剧出现众多水浒戏,《水浒传》似乎已呼之出。这么一种论述策略,很容易使人产生错觉,以为《水浒传》的形成与《三国演义》相差无几,都是在既定的叙述框架内由小而大、由粗而精。其实,从宋江传说流行到《水浒传》成书,中间颇多波折。南宋罗烨《醉翁谈录·小说开辟》录有说话一百零七种,其中公案类的"石头孙立",朴刀类的"青面兽",杆棒类的"花和尚"、"武行者",估计均为水浒故事。而这些故事,在宋人看来,属于"小说"而非"讲史"。到了《大宋宣和遗事》,若干属于"小说"的水浒故事,被重新剪辑加工,并编织进"讲史"的叙事框架。宋江等人之举事及受招安,在全书所占比例,不过二十分之一;国家安危以及朝政是非,方才是此书的主要着眼点。至于使用编年体结构,更可见其基本思路属于"讲史"。元杂剧之广泛采用梁山英雄故事,对于《水浒传》的作者来说,固然极有吸引力[②],但仍不足以解释其为何不沿着《大宋宣和遗事》的现成思路,作成一部"历史演义"。罗贯中有精采的《三国志》可作"演义"的底本,在这方面,《水浒传》的作者明显处于不利地位。所谓纵横天下的三十六位英雄,虽说也是"大体有所依据,真假相半",却大都不是真正的梁山人物;称其"推本于宋元社会风习"尚无不妥,以之坐实历史事件

---

① 胡士莹:《话本小说概论》(中华书局1980年版)第698—699页提及介于"讲史"与"小说"之间的"铁骑儿"如何影响后世的英雄传奇,值得参考。只是胡氏讨论"铁骑儿",主要着眼于其"当代"性质,故称元以后便成为"讲史"的一部分;此说不妥。

② 据何心《水浒研究》(上海古籍出版社1985年版)第一章称,元代和明初取材梁山故事的杂剧有32种,其中有13种被《水浒传》所采用;数量及质量虽不及"三国戏",但也可谓皇皇大观。

则大谬不然[1]。把不是梁山人物的说成梁山人物，把不是梁山故事的说成梁山故事[2],其傅会缘饰离题发挥之处，远比《三国演义》突出。当然，施耐庵之所以另辟新径，作成一部“英雄传奇”,可供驱遣的史实不足，恐怕只是外部原因;便于发泄一腔悲愤，以及表达替天行道的社会理想，才是真正的内在动力。

“《水浒传》者,发愤之所作也”,明人李贽的这一权威诠释,受到好作惊人语的金圣叹的挑战:“施耐庵本无一肚皮宿怨要发挥出来,只是饱暖无事,又值心闲,不免伸纸弄笔,寻个题目,写出自家许多锦心绣口,故其是非皆不谬于圣人。”金氏之辨析忠义是否在水浒,以及称“耐庵有忧之,于是奋笔作传”,实际上等于认可李贽的说法[3]。之所以强调《史记》与《水浒传》的差别,大概是不满世人动辄套用太史公语,一句“圣贤发愤之所为作也”,无法囊括古往今来无数著述;另外,也有借此突出小说家之“锦口绣心”的企图。但无论如何,称《水浒传》为“饱暖无事”之作,很难得到读者的认可。后世无数关于《水浒传》的争议,或褒或贬,全都针对作者的“别有用心”。

很难说《三国演义》不是“发愤之所作”。罗贯中借“仁政”与“义气”重建社会秩序,同样是表达文人的政治理想,只因其符合正统儒家的社会设计,与当代及后世的主流意识形态间隙不大,因而不太引人注目。《水浒传》所标榜的四海一家以及平等公道,本就带有乌托邦意味,更何况作为小说核心的“侠义”,属于民间文化精神。如果说,梁山英雄受招安后,确有几分“忠义”的表现,而此前,则只能称之为“侠义”。小说赞美“侠义”部分,远比其表彰“忠义”部分精采,任何

---

① 参阅《余嘉锡论学杂著》(中华书局 1977 年版)中《宋江三十六人考实》一文。

② 参阅聂绀弩《中国古典小说论集》(上海古籍出版社 1981 年版)中《水浒五论》第一节。

③ 参见李贽:《忠义水浒传序》;金圣叹:《读第五才子书法》和《〈第五才子书施耐庵水浒传〉序二》。

一个稍具艺术鉴赏力的读者，大概都会作出如此判断。而以独掌正义、替天行道的“侠义”为根基，很容易引起当朝的愤怒与猜忌。对《水浒传》之不满，概括起来，不外金圣叹在《〈第五才子书施耐庵水浒传〉序二》所说的：一是“且水浒有忠义，国家无忠义耶”？一是“已为盗者读之而自豪，未为盗者读之而为盗也”。

在“普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”的时代，梁山英雄之公开挑战朝廷，自是罪不当赦。明清两代之严令查禁，以及诅咒《水浒传》作者子孙三代皆哑，都在意料之中。可与其说是“自有《水浒传》出，而世慕为杀人寻仇之英雄好汉者多”[①]，不如倒过来说，正因为世间多有追慕杀人寻仇之英雄好汉者，故《水浒传》无法禁绝。到了晚清，更因其反抗皇权被诠释为“独倡民主、民权之萌芽”，而受到高度赞扬。将《水浒传》解读为“社会主义之小说”，除了着眼于其“痛社会之黑暗，而政府之专横也”，更因为梁山泊平等级、均财产的社会设计，“几于乌托邦矣”[②]。比起后世诸多只是“官逼民反”或者“精忠报国”的英雄传奇来，《水浒传》的最大特色，正是有此“几于乌托邦”的梁山泊。

在《水浒传》中，“梁山泊”作为现实世界的对立面，具有某种象征意义。不只是罪犯隐匿、盗寇藏身之所，也不只是英雄出山前的暂时栖居地，其四海一家、平等互爱、忧乐与共的自我陈述，代表了作者们对于理想社会的想象。小说在成长的过程中，着眼点逐渐从“逼上梁山”转移为“替天行道”，梁山泊的位置，因而显得越来越重要。那块天降石碣，上面是众义士的大名尊号，两侧分别刻着“替天行道”和“忠义双全”八个字。评点者多指出此举乃宋江装神弄鬼，以便建立

---

① 邱炜萲：《五百石洞天挥麈·传奇小说》，1899年闽漳邱氏刊本。

② 参阅《小说丛话》中定一语；蛮：《小说小话》；天僇生：《中国三大小说家论赞》，均见陈平原等编：《二十世纪中国小说理论资料》第一卷，北京大学出版社 1989 年版。

其绝对权威，同时平息梁山泊内部纷争[1]，但石碣的出现，只是进一步确证梁山泊事业的神圣与合理。至于劫富济贫、惩恶扬善，以及众好汉的盟誓结义生死相依，乃贯穿全书的主线，并不因宋江的政治权谋而黯然失色。相对于奸臣当道的浊世来，梁山泊不失为清明之境。此等理想世界的缔造与覆灭，于是成了小说结构的中心。前半部百川汇流，“众虎同心归水泊”；后半部则是已经接受招安的梁山英雄，对于水泊的不断追忆，最典型的是第一百十回李逵的一段话：

> 哥哥好没意思！当初在梁山泊里，不受一个的气，却今日也要招安，明日也要招安。讨得招安了，却惹烦恼！放着兄弟们都在这里，再上梁山泊去，却不快活！

以率性自然著称的李逵，其追忆梁山时代的不怕天不怕地、不烦恼不受气，以及大秤分金银、大碗吃酒肉，代表了众多好汉心目中理想的生存方式。可是，既然树起“替天行道”的大旗，梁山英雄必须超越李逵为代表的原始欲求，否则无法与历朝历代无数占山为王的绿林豪杰区别开来。小说家明显意识到这一点，这才会在梁山事业到达顶峰时，让宋江吟出“望天王降诏，早招安”这样“冷了众人的心”的词句来。

接受朝廷招安，以及随着而来的东征西讨，并非只是为了满足宋江个人的功名欲望，更应看作梁山英雄重归文明社会的努力。这里存在着一个几乎无法解开的死结：梁山英雄只有走出水泊，才能重新得到文明社会的承认；而离开水泊的梁山英雄，必定事事受制于官府，不可能保持原先“法外世界”自由自在的生存方式。比起后世众多武侠小说虚拟的“江湖”与“朝廷”两大世界并存共立，而且井水不犯河水，《水浒传》的作者对历史与现实有更加清醒的认识。要不“杀

---

[1] 参阅陈曦钟等辑校：《〈水浒传〉会评本》第七十回，北京大学出版社 1981 年版。

去东京，夺了鸟位"，要不归顺朝廷，博个功名富贵——揭竿而起的宋江们，其实没有更多选择的余地。梁山英雄结局之凄凉，从立意接受招安那一瞬间起，便不可逆转地逐渐呈现——这里指的主要不是朝廷的背信弃义，而是理想世界的覆灭。尽管在以下的分析中，我会提到水泊梁山诸多不如人意处，但那毕竟代表了与现存社会秩序相抗衡的另一个世界。

走出"独立王国"的宋江们，不管下场如何，都是对其曾经有过的理想的背叛。

如此说来，始终对招安心怀不满，一有机会便叫嚷重上梁山的李逵、武松等，似乎应该代表了人类对于理想世界的执著追求。可李逵等人的原始冲动和杀人欲望，使得其向往的"自由自在"的水泊生活，沾染过多的兽性与血腥味，令普通人望而却步。对于法外强徒来说，那或许真的是理想乐园；可通过废除文明社会一切规则而达成的"哥们义气"，最多是同道中人的互相撑腰而已，与其标榜的"替天行道"基本上风马牛不相及[①]。作为个体的传奇式英雄，林冲、武松、鲁智深等遭受迫害时之奋起反抗，确实不愧为顶天立地、铁骨铮铮的好汉，值得后人永远追忆和赞叹。而作为群体的梁山集团，实际上奉行的是讲结义而不问是非的原则，对旧秩序冲击有力，却无法建立起理想的"新世界"。"投名状"的仪式，以及众多的"血祭"，除了强化梁山集团的亲和力，也培养其习惯于杀戮的残忍之心。梁山好汉固然打抱不平、仗义疏财，但其嗜血欲望同样让人心寒。武松的血溅鸳鸯楼以及虐杀潘金莲，虽然手段过于残忍，毕竟还有"复仇"作为理由。最可怕的是李逵那两把不分青红皂白的大斧，代表了梁山好汉很不光采的另一侧面。为了逼迫朱仝上山"共图大业"，李逵将小衙内劈成

① 参阅夏志清著、胡益民等译：《中国古典小说导论》，第99页；孙述宇：《〈水浒传〉的来历与艺术》，香港明报出版部1984年版，第289页。

两半，以绝其后路，此举受到现代学者的一致谴责[①]。值得注意的是，李逵的辩解竟十分有力："晁、宋二位哥哥将令，干我屁事！"如此残杀无辜儿童，李逵当然有过失，梁山集团首领更应承担主要责任。对于"替天行道"的旗帜，此类当事人浑然不觉的残忍举动，实在是莫大的嘲讽。

为了反抗官府的压迫，众英雄聚义梁山泊，希望建立一个不同于现存体制的公正平等的理想国。但是，作为军事集团，首领与部下的关系，根本不可能真正平等。不管是王伦时代、晁盖时代，还是作为小说主体的宋江时代，权力意志始终起决定作用。金圣叹评点《水浒传》时，再三剔发宋江的奸诈与伪善，确有过人的见识，但只是嘲笑宋江的政治野心，反而掩盖了梁山集团潜藏的内在危机。"四海一家"的口号，替代不了军事集团或政治组织内部的权力之争。由"聚义厅"改为"忠义堂"(第七十回)，正如研究者指出的，代表了宋江个人权力意志对梁山集团命运的成功驾驭[②]。忠义堂上，"今非昔比"的宋江，要求众好汉对天盟誓："各无异心，生死相托，患难相扶，一同扶助宋江，仰答上天之意。"在誓词中，加入了"一同扶助宋江"，明确了上下尊卑关系，以及"忠义"的具体内涵，"兄弟"也就一转而为"君臣"了。立誓效忠宋大哥，与高呼"吾皇万岁万万岁"，其内在精神没有多少差别。这就难怪当初独掌正义威震八方的英雄，一旦上山入伙，便必然泯灭个性与独立判断能力，成为单纯的打斗工具。这或许是梁山聚义更为深刻的悲剧：作为有力的军事集团，不能不推出首领；而首领个人意志的实现，又必然吞噬结义的平等精神。

谴责李逵之嗜杀或宋江之权谋，明清两代的小说批评家，已有着

① 《周作人回忆录》(湖南人民出版社 1982 年版)第一九四节称："这件事我是始终觉得不可饶恕的。"夏志清的《中国古典小说导论》和浦安迪的《明代小说四大奇书》也以此为例，说明梁山英雄性格的阴暗面。

② 参见乐蘅军：《古典小说散论》，台北纯文学出版社 1977 年版，第 88 页。

先鞭者。比起《三国演义》人物造型之趋于类型化,《水浒传》此举反而值得赞赏。现代人很容易在梁山故事中读出反讽的意味,可我更倾向于认为,作者只是希望如实呈现。同被逼上梁山,同是血性男儿,同有浑身本领,要写出一百零八将的不同个性,实非易事。正如金圣叹《〈第五才子书施耐庵水浒传〉序三》所称,《水浒》最不可及处,在于其"叙一百八人,人有其性情,人有其气质,人有其形状,人有其声口"。这一点,叶昼托名李贽为容与堂本《水浒传》作点评,已经有言在先:

> 且《水浒传》文字妙绝千古,全在同而不同处有辨,如鲁智深、李逵、武松、阮小七、石秀、呼延灼、刘唐等,众人都是急性的,渠形容刻画来,各有派头,各有光景,各有家数,各有身分,一毫不差,半些不混,读去自有分辨,不必见其姓名,一睹事实就知某人某人也。(第三回)

《水浒传》长于刻画人物,再加上其结构明显受"列传"影响("武十回"、"宋十回"的提法更是明证),很容易引发出小说家接纳并转化"史传"传统的有趣话题。但我以为,最好还是就此打住。因为《三国演义》与《水浒传》两大名著的最大差别,莫过于后者之注重"因文生事"。"因文生事",乃相对于"以文运事"。后者与其以《史记》为例,不如替换成《三国演义》。理由是同为章回小说,其叙事策略更具可比性。讲"因文生事",想象与虚构,自是题中应有之义。另外,金氏最有心得的"字有字法,句有句法,章有章法,部有部法",也才可能得到真正的落实。[1]

《水浒传》的巨大成功,使得其在明清两代成为不少"热爱英雄"的小说家创作的范本。对《水浒传》的追摹,既体现为"续作",也落实在"类型"。前者乃水浒故事的延伸、改写或重新诠释;后者表面上与

---

[1] 参见金圣叹:《读第五才子书法》和《〈第五才子书施耐庵水浒传〉序三》。

水泊梁山无涉，其叙事的“句法”与“章法”，仍明显来源于《水浒传》。

将《水浒传》定义为“愤书”的雁宕山樵陈忱，其创作《水浒后传》，自然也是“泄愤之书”，请看其夫子自道：

> 嗟乎！我知古宋遗民之心矣。穷愁潦倒，满眼牢骚，胸中块磊，无酒可浇，故借此残局而著成之也。[①]

作为遁迹林泉的故国遗民，生活于明末清初的陈忱，以《水浒后传》的创作，发泄其亡国之痛。小说开篇，阮小七凭吊梁山遗迹，慨叹当初不该接受招安，以至奸臣依旧当道。残存的梁山英雄终于忍无可忍，再次揭竿而起，并“手刃四贼”。最后，三十二英雄在李俊率领下扬帆出海，在海外创立独立王国。除了延续梁山故事，深化其反抗主题及乌托邦想象，《水浒后传》更因作者的感慨遥深，于完整的叙事结构中，较好地突出抒情笔法，而受到论者的高度赞扬。[②]

俞万春的《荡寇志》（亦名《结水浒全传》），创作于大清帝国危机四伏的十九世纪中期，其立意正好与施耐庵、陈忱截然相反。小说前有引言，后有结语，都是表白其肃清《水浒传》及《水浒后传》“邪说淫词”的既定方针。引言称：“总而言之，既是忠义必不做强盗，既是强盗必不算忠义”；结语曰：“只有朝廷除巨寇，那堪盗贼统官军？翻将伪术为真迹，未察前因说后文”。小说家立场坚定地维护朝廷权威，与其镇压瑶民之变的生活经历，倒是若合符节。非置梁山英雄于死地不可，陈希真父女于是大展神威。如此翻案文章，在现代人看来，实在煞风景。可正如鲁迅所说的，俞氏文章漂亮，描写也不坏[③]。另外还有一点值得注意，小说家对于战守器械极感兴趣，常有出人意料

---

① 参见雁宕山樵（陈忱）：《〈水浒后传〉论略》和《〈水浒后传〉序》。

② 刘廷玑的《在园杂志》嘲笑“续书”现象，但对《水浒后传》网开一面，理由是此书“犹不失忠君爱国之旨”；胡适则从另一方面立论：“古来写亡国之痛的，无此好文章”（《胡适古典文学研究论集》，上海古籍出版社1988年版，第882页）。相对来说，我更欣赏胡适的说法。

③ 参阅《鲁迅全集》第九卷，第326页。

的想象与发挥。决定战争胜负的,不再是武功高低或道士作法,而是讲求“勾股算术”的“奔雷车”与“飞天神雷”。敌对双方都崇尚西洋器械,于是,争夺西洋国有名巧师之子白瓦尔罕,也成了小说的重要关目。俞氏本人对军械极感兴趣,著有《骑射论》、《火器考》等。引入众多技艺与器械,使得《荡寇志》在描写战争的小说中别具一格。至于“师夷长技”以制“盗贼”的梦想,在作者死后不久清廷镇压太平军时,竟然真的实现了。这就难怪咸丰十年(1860 年),李秀成攻下苏州,将此书毁版。

与水浒故事没有关系,但其创作手法深受《水浒传》影响,可以作为“英雄传奇”来释读的,不妨举明人纪振伦《杨家府演义》、袁于令《隋史遗文》以及清人金丰、钱彩的《说岳全传》为例。擅长讲述征战故事,风格粗犷豪放,人物类型化,以及主题的单一(或“忠君爱国”,或“真命天子”),表明这些作品仍较多保留民间叙事的特征。

第三节　神魔与游记——以《西游记》为中心

同样历经数百年演进,最后在明人手中完成的章回小说,还有吴承恩所撰《西游记》[①]。玄奘(602—664 年)之西域取经,本就充满传奇色彩,弟子为其笔录整理“口述自传”时必不可少的引申发挥,更使得《大唐大慈恩寺三藏法师传》颇具小说意味。唐宋以下,唐僧取经故事走出寺庙,广泛流传于民间,成为文艺家驰骋想象的绝好素材。宋元之际刊行《大唐三藏取经诗话》[②],那“花果山紫云洞四万八千铜

① 鲁迅撰《中国小说史略》时,据《天启淮安府志》及丁晏、阮葵生等论考,断吴承恩为《西游记》的写定者。此说目前被绝大部分学者所接受。

② 王国维在《〈大唐三藏取经诗话〉跋》及《两浙古刊本考》中,一断为宋本,一断为元刊。

头铁额猕猴王”,已成了西天取经路上不可或缺的重要角色。只是猴行者碍于“白衣秀才”身份,偶尔也得吟诗;“女人国”与“白虎精”等设想虽奇特,也仅初露端倪。作为自觉的艺术创造,《取经诗话》还有待进一步的加工。金院本与元杂剧中,出现过不少有关唐三藏或孙悟空的作品,但最值得关注的,当属明人杨景贤六本二十四折的《西游记》。灵敏刁滑的孙行者,不再是“白衣秀才”,而以大闹天宫登场;至于沙和尚与猪八戒,也都大有作为。作为取经主角的唐僧,虽补充了出世故事,仍无法避免日渐边缘化的趋势。在众多有关取经故事的文学作品中,对吴承恩写作《西游记》影响最大的,可能是元人所撰《西游记平话》。不过,单靠“梦斩泾河龙”、“车迟国斗法”等零星片段,实际上无法窥知《西游记平话》的全貌,也很难准确判断其对吴承恩的启示。

从《永乐大典》等勾勒出来的《西游记平话》片段,其情节与《西游记》相差无几,但不若后者之“神骏丰腴,逸趣横生”。高度评价此“古本”的郑振铎,也并未否认吴承恩的独特贡献,称其功力远在罗贯中改作《三国演义》之上[①]。倒是1592年世德堂本《西游记》,与差不多同时问世的朱鼎臣《唐三藏西游释厄传》、杨致和《三藏出身全传》之间的承袭关系,学术界已经争论了半个多世纪,至今仍未有明确的结论[②]。设想这些繁本与简本,有其已经佚失的共同祖本,目前仍属“大胆假设”,无法“小心求证”。一百回本《西游记》,乃是由一系列三藏取经故事演进而来,而写定者吴承恩贡献尤大——依据目前学界基本达成的共识,这里着重讨论吴著在小说史上的意义。

《西游记》中最引人注目的,并非作为取经主角的历史人物唐三藏,而是子虚乌有的齐天大圣孙悟空。关于悟空来历的研究,自然也

① 郑振铎:《〈西游记〉的演化》,见《中国文学研究》,作家出版社1957年版。

② 郑明娳:《〈西游记〉探源》(台北文开出版公司1982年版)第一章第二节介绍并裁断学界对世德堂本与朱本、杨本关系的争论,值得参考。

就成了学界关注的重心。既然以猴子面貌出现,古来众多猿猴故事,自是小说最直接的素材。除此之外,鲁迅找出水神无支祁,胡适又寻到印度史诗《罗摩衍那》中的神猴哈奴曼[①]。此后,悟空形象乃"国产货"抑或"舶来品"之争,便不绝于耳。与此相类似的,还有猪八戒形象的考察,有到《山海经》、《搜神记》以及唐人《玄怪录》中寻找蛛丝马迹的,也有断言源于某部佛经者。此等溯源工作,很能体现学者的功力,但容易瓦解作家的艺术创造,将小说"还原"为零星的"本事"。《西游记》的故事主干乃西天取经,具体叙述中,借用如来、罗汉、菩萨和玉帝、老君、龙王等佛道两大神祇系统以驰骋想象,再加上先秦时代便已相当发达的寓言传说,其幻想形式极为丰富,很难简单归结为某家某派、某人某书。

三藏故事产生于唐代,可《西游记》的幻想形式,则不妨从汉魏开始追踪。在第八章中,我曾提及汉武帝求仙是个极有发展潜力的叙事框架,其中武帝与王母的会面,标志着两大传说系统的合流。前者受制于"补正史之阙"的写作心态,后者又忙于"发明神道之不诬",真正意义上的长篇小说因而无缘面世。经过长期的调整与酝酿,《汉武故事》中初露端倪的借建立"箭垛"以吸引大量轶事,逐渐成为长篇小说的成长模式。其中,《三国演义》代表了对于野史轶闻的吸纳,面《西游记》则体现为神魔仙怪的聚合。在取经故事衍变以及五圣造型转化过程中,直接取自《太平广记》的不算太多,但魏晋志怪以及唐人传奇中众多神变的描写,对《西游记》的形成仍颇有启示[②]。从六朝文士信仰佛道,故多"变异之谈",到唐人小说之"尽设幻语",再到《西游记》之借取经故事驰骋想象,延续胡应麟的思路,吴承恩笔下之奇

① 参阅《鲁迅全集》第九卷,第85、317页;《胡适古典文学研究论集》,第902页。
② 参见刘荫柏编:《〈西游记〉研究资料》第二编"本事衍变及影响",上海古籍出版社1990年版。

诡怪异,应该归属小说家之“作意好奇”[1],而非什么谈禅、讲道或劝学。

以远离人间的妖怪神魔为叙事主体,依中国人“文以载道”的固有思路,必是大有深意在。不信任纯粹的游戏之作,越是主旨模糊,越可能寓意深刻。后世文人对于《西游记》的阅读,大都不是欣赏“极幻之事”,而是极力揣摩其中可能蕴涵的“极真之理”[2]。明清诸多关于西游原旨的发掘,全都言之凿凿。或曰“摄心以摄魔,摄魔以还理”;或称“寓五行生克之理,玄门修炼之道”;或辩“证圣贤儒者之道”;或断“贯通三教一家之理”[3]。正因《西游记》本就并非证道之书,任何一家都可从中读出自己所需要的“原旨”,此书到底应该归佛、归道,抑或归儒,才有如此纷纭的解说。其实,此类关于“诱惑”与“救赎”的寓言,各家各派说法不一,宗旨却无大异。作者“玩世不恭”,为了说着好玩,随意驱遣释迦与老君、真性与元神,读者也就不必过分当真,尽可“忘怀得失,独存赏鉴”。我同意鲁迅的意见,要说此书“宗旨”,明人谢肇淛寥寥数语,已足尽矣:

> 《西游记》曼衍虚诞,而其纵横变化,以猿为心之神,以猪为意之驰,其始之放纵,上天下地,莫能禁制,而归于紧箍一咒,能使心猿驯伏,至死靡他,盖亦求放心之喻,非浪作也。[4]

假如遵从目前学界主流意见,承认吴承恩为《西游记》的作者,那么,其所撰《禹鼎志序》,可以为解读《西游记》提供重要线索。吴氏之追溯唐人牛僧孺、段成式,目的是说明其“不专明鬼,时纪人间变异”的“志怪”渊源有自。作为章回小说,《西游记》与已经佚失的传奇小说

---

① 胡应麟:《少室山房笔丛·二酉缀遗中》。

② 袁于令:《西游记题辞》。

③ 参见陈元之:《西游记序》;袁于令:《西游记题辞》;张书绅:《新说西游记总批》和刘一明:《西游原旨读法》。

④ 参见谢肇淛:《五杂俎》卷一五;鲁迅:《中国小说史略》第十七篇、《中国小说的历史的变迁》第五讲。

集《禹鼎志》类型不同，但同样借用佛道的知识背景，讲述有趣的神怪故事。所谓"亦微有鉴戒寓焉"，当然并非只是套语，但其追踪的牛、段诸君，却不以哲理高深见长。

自清人钱大昕明确区分"于西域道里风俗颇足资考证"的《长春真人西游记》与"村俗小说"《唐三藏西游演义》[①]，两百年来，历经无数学者的正本清源，《西游记》的作者及演变线索，大致已经清晰。为了避开此前将小说与游记混为一谈的弊病，讨论《西游记》时，研究者一般反而不关注其最表面的特征：以游记为小说。倒是清人俞樾，对此别有会心。不只历述唐人玄奘故事之演变，说明"火焰之山，流沙之河，乃真有之"；更称晋人法显之西行求经，以及《佛国记》的写作，"其中事迹，颇亦诡异，使敷衍成书，亦一《西游记》也"[②]。王韬的思路，与俞樾相反而相成。称《西游记》的写作不以《大唐西域记》为蓝本，"其所述神仙鬼怪，变幻奇诡，光怪陆离，殊出于见见闻闻之外"；但又赞叹其"能于《山海经》录中别树一帜"[③]。王氏此语，大有引申发挥的余地。

《山海经》多载殊方绝域、异物灵怪、神话传说，清人纪昀将其作为"小说之最古者"评析[④]。但在此前，起码从《隋书·经籍志》起，学者多将其划归地理类。早期的地理博物之学，记录山川道里、部族物产时颇多夸饰，其奇谲诡幻，既含巫术传说，也有神仙家言。随着人类知识的增长，记载近在眼前的都会郡县、河道山川，逐渐趋于实测；至于描述四海八荒远国异民，则仍保留许多幻想的成分。各种各样关于殊方绝域的记载，明知其多有夸饰，毕竟可以"广见闻"，《四库全书总目》也不敢不录。史部地理类中，本就包括山川方域、风土古迹，

① 钱大昕：《潜研堂文集》卷二九《跋长春真人西游记》。
② 俞樾：《春在堂随笔》附《小浮梅闲话》。
③ 王韬：《新说西游记图像序》。
④ 参阅《四库全书总目》卷六八"地理类"引言和卷一四二"《山海经》"则。

还有杂记与游记。关于异域的游记，即便亲身体验，也难保其不渗入记录者或陈述者的想象与发挥，故必然多带神秘与诡异的色彩。在重实际而黜玄想的学者看来，此类著述的价值，应该大打折扣。可对于小说史家来说，正是此类旅行者的“浮想联翩”，创造出许多“诞漫无稽”但却十分有趣的故事。《西游记》中直接取材《大唐大慈恩寺三藏法师传》和《大唐西域记》的，确实不多，但玄奘西行取经毕竟提供了小说最重要的叙述框架。同时，诸多佛经故事、以及关于西域的神秘传说，乃是小说之所以奇诡迷离的主要原因。更何况，对于取经者来说，西天路上，既是历险，也是启悟[①]。“游记”对于长篇小说结构形成的决定性影响，在《西游记》这部奇书中，得到最为充分的表现。一部百回长篇小说，除了唐太宗入冥记（八至十二回）部分略有游离，余者基本浑然一体，这实在得益于“游记”的视角与构架。前七回孙行者出生、求仙及闹天宫故事，表面上与唐僧取经无涉，却写尽猴王心性，乃是其西天路上的真正起点。至于九九八十一难（实际上只有四十一个故事），构成五色迷人的“西行历险图”，更是小说的主体。

郑振铎在赞赏这幅“西行历险图”之富于变化且生动有趣时，特别强调“插科打诨”的价值。此说源于胡适和鲁迅。放下清人“微言大义”的架子，欣赏《西游记》的“滑稽意味和玩世主义”，以及“神魔皆有人情，精魅亦通世故”的游戏心态，使得长期被作为“证道书”误读的《西游记》，重新恢复其极为出色的娱乐功能[②]。在中国小说史上，像《西游记》那样老少咸宜、并且被中外读者一致公认为“好玩”的书，实不多见。对妖怪魔道以及世俗人生有所讽刺，但更多的是旅途中

---

① 张书绅：《新说西游记总批》主张将《西游记》作《孟子》读，理由是“彼三藏之千魔百怪，备极苦处，历尽艰难，方才到得西天，取得真经，成得正果”。其实，此类艰难玉成的说法，遍及古今中外三教九流。

② 参阅郑振铎：《西游记的演化》；胡适：《西游记考证》；鲁迅：《中国小说史略》第十七篇。

孙悟空与猪八戒的调侃、戏谑，此乃小说最吸引人处。关于孙悟空无法无天的顽童心态，及其打斗中呈现的游戏意味，还有小说洋溢着的童话氛围与喜剧色彩，近年越来越受到研究者的重视。[①]

受《西游记》影响而创作的小说中，董说《西游补》强化喜剧色彩，突出讥弹与嘲世，不再具有童话意味，而是明显向讽刺小说倾斜。《西游补》之借鬼蜮骂人世，设想奇特而又出语滑稽，以及讽刺时的笔无藏锋，对此后刘璋的《斩鬼传》、张南庄的《何典》等，当不无启迪作用。

许仲琳《封神演义》则继承《西游记》的混合三教，侈谈神怪。有关殷周之争以及武王伐纣故事，民间早有流传，宋元之际甚至出现了《武王伐纣平话》。由传说而平话而章回小说，《封神演义》的演化过程，接近《西游记》，但艺术价值则不可同日而语。作者在讲史与神魔两大类型间举棋不定，虽以两朝三教之争为结构主线，小说仍嫌芜杂。

罗懋登创作《三宝太监西洋记通俗演义》，依据的是永乐年间郑和下西洋故事。郑和先后七次奉使，经三十余国，历二十八年，足迹遍及南洋群岛，势力远至非洲东部，倘若只论"异域远游"，此举足与唐三藏之西天取经相媲美。借助郑和随从记录行役及所历诸国乡土风俗、冠服物产的著述（如费信的《星槎胜览》、马欢的《瀛涯胜览》等），罗氏得以驰骋想象[②]。俞樾《春在堂随笔》称此书"视太公封神、玄奘取经，尤为荒诞，而笔意恣肆，则似过之"。前半句在理，后半句则有点不着边际。小说家确有思古伤今、忧时感事之意，但缺乏艺术

---

① 比如，林庚：《西游记漫话》（人民文学出版社 1990 年版）中"喜剧角色"和"童话的天真世界"两章，便有精采的论述。

② 参阅向达《唐代长安与西域文明》（三联书店 1957 年版）中《关于〈三宝太监下西洋〉的几种资料》一文和赵景深《中国小说丛考》（齐鲁书社 1983 年版）中《〈三宝太监西洋记〉》一文。

想象与剪裁的能力、过分陶醉于奇风异俗，喜欢模仿《西游记》，加上文词欠工，实在可惜了此大好题材。

第四节 侠义与公案之分合——说书风格的滞留

以《三国演义》为代表的历史演义、以《水浒传》为代表的英雄传奇，以及以《西游记》为代表的神魔小说，大都有民间叙事作为根基。罗贯中等明代小说家，固然功勋卓著，但故事流变中无数说书人的贡献，同样不该埋没。有清一代，延续此源于民间的创作思路，自说书场中脱颖而出，并成为重要的小说类型者，则当属《三侠五义》为代表的武侠小说。

清代侠义小说的形成与演变，既受制于文化背景、政治氛围、读者心理和传播媒介，也受制于文学传统。作家对文学传统的借鉴，大致可分为题材方面的继承与体制方面的改造。影响侠客形象及其行侠故事的，可从《史记·游侠列传》和历代游侠诗篇，一直说到讲述侠客仗义故事的唐宋传奇、宋元话本小说以及元明清戏曲；而影响侠义小说的叙事方式和结构技巧的，则可能是早出或者平行发展的其他小说类型。出现侠客的打斗场面，不等于就是武侠小说；作为一种小说类型，武侠小说起码包括相对固定的行侠主题、行侠手段以及相应的文化意识、叙事方式与结构技巧[1]。因此，我主张把清代侠义小说作为武侠小说真正形成的标志，而把此前众多关于侠客的描写，作为此类型的"前驱"。

在小说类型的发展史上，后辈不可能平空出世，在其独立的过程

---

① 参阅陈平原：《千古文人侠客梦——武侠小说类型研究》，人民文学出版社1992年版。

中,往往留有先辈的印记。这些或明或暗的痕迹,记录了此小说类型诞生前最近而且最具决定性的努力。若考察“武侠小说类型”而不是“侠客故事”,公案小说、英雄传奇和风月传奇的影响最值得重视。

自鲁迅《中国小说史略》设专章讨论“清之侠义小说及公案”,治小说史者多喜欢谈论清中叶以后侠义与公案故事的合流,并将此类作品命名为“侠义公案小说”或“公案侠义小说”。这种似是而非的说法,都引鲁迅著作为依据。实则无论《中国小说史略》,还是《中国小说的历史的变迁》,都取《忠烈侠义传》这一代表作的“侠义”二字,为此小说类型命名,并突出其“揄扬勇侠,赞美粗豪,然又必不背于忠义”。至于清官断案情节,鲁迅并不看重,这从他将道光十八年所刊《施公案》初集只是作为“侠义小说先导”一笔带过不难看出。

后世研究者之所以非要在“侠义”前后加上“公案”二字不可,很大程度是被胡适的考证引入歧途。胡适从《宋史》记载“立朝刚毅”的包拯,考到民间传说中“日断阳事夜断阴事”的包青天,再到《元曲选》中十种包公断狱故事,再到明代杂记体的《包公案》、清代章回体的《龙图公案》,最后才是他要着重论述的《三侠五义》——如此追根溯源,《三侠五义》俨然成了公案小说的集大成者。可同一篇文章中,胡适还有另一段话,却常被研究者忽略:

> 《三侠五义》本是一部新的《龙图公案》,后来才放手做去,撇开了包公,专讲各位侠义……包公的部分是因袭的居多,侠义的部分是创作的居多。[①]

也就是说,即使是有“历史考据癖”的胡适,也承认《三侠五义》主要是侠义而非公案;公案部分只是因袭旧作以便引起话头,是新生前尚未完全蜕去的旧壳。大概由于胡适论述包龙图这一“箭垛式人物”的演变更见功力,再加上中国学者喜欢以读史眼光读小说,故胡适的下半

① 《〈三侠五义〉序》,见《胡适古典文学研究论集》。

句话常被有意遗忘。

实际上，总共一百二十回的《三侠五义》，从第十三回起，包公就基本上退出前台，清官审案让位于侠客打斗。在《小五义》和《续小五义》中，这种倾向更加明显，清官颜查散全靠侠客保驾，断案之功微不足道。《施公案》表面上以施士伦贯串始终，可清官形象远不及黄天霸等侠客有光采；初集还勉强可说是平分秋色，“二续”以后便一边倒了。联系产生于此前此后、被研究者划归同一类型的《绿牡丹》、《永庆升平》、《七剑十三侠》等，更可见清官断案非清代侠义小说题中应有之义。关键在于“除盗平叛”，主角当然非侠客莫属。清官不过是一面旗帜，其功能是使得侠客除奸“名正言顺”。

当然，这里有个演变的过程。一般说来，创作时间越靠后，侠客的戏就越重。也就是说，“公案”的痕迹越来越淡，以至于无法辨认。这与其说是侠义与公案的“合流”，不如说是二者的“分立”，因为此前双方都没有真正独立过。《都城纪胜·瓦舍众伎》和《醉翁谈录·舌耕叙引》中提及“说公案”者，多有今人考定为“武侠小说”雏形的。或许在宋人看来，凡是亡命江湖，杀人复仇，造成血案以致惊动官府的，都属于“公案故事”①。“三言”“二拍”中不乏“侠客”、“侠女”、“侠僧”、“侠盗”，《水浒传》更是多有“当入太史公《游侠传》”的人物②，考其故事来源，恰好多为宋元说书中的“公案”。

宋元说话中的“公案”，为后世公案小说提供了故事和人物；至于公案小说的整体结构意识，则另有渊源。从宋元时代分类记录诉讼判决书的《名公书判清明集》等，演变为明代按故事性质分类、录状词和判词而又扩大叙事成分的《廉明公案》，再到减少判词而突出故事，并把判官集中设定为包公的《龙图公案》，公案小说日渐成熟。明清

① 参阅陈汝衡：《说书史话》，人民文学出版社 1987 年版，第 49 页。

② 参阅王望如《评论出像水浒传》第八回回末总评之论柴进。此语可移用于其他梁山好汉。

两代,随着大批专门记载清官断狱故事的小说专集出现,公案小说作为一种小说类型方才真正成立。其后,侠客故事也不甘附庸,很快脱颖而出。到了石玉昆述《三侠五义》,已是"一山不容二虎",非分道扬镳不可了。此前,"公案"与"侠义"界限模糊,此后则是泾渭分明。

清代侠义小说,在走出混沌状态的过程中,得益于其兄弟"公案小说"处正不少;其中最突出的,当推习得长篇小说的结构技巧。唐宋传奇和话本小说中,述及侠客,绝大部分集中于一人一事,或一主一从,很少像凌濛初那样叙"穿窬小人中大侠"懒龙的一系列互不连贯的行侠故事(《二刻拍案惊奇》卷三十九)。这种结构方式,对长篇小说的发展非常不利。像《水浒传》前半部之由若干列传构成,作为长篇小说结构,未免松散了些。公案小说专集的大量刊行,很可能启发了侠义小说家的结构意识:用同一清官串起所有断狱故事,与由一名臣统领八方漫游四处出击的侠客,同样可以使长篇小说获得表面的整体感。而这种"虽云长篇颇同短制"的"集锦式"结构[①],既符合说书艺术的特点(因《三侠五义》、《小五义》、《永庆升平》等都是根据说书艺人底本改编而成),又很容易为文化水平不高的作家所掌握,难怪其风行一时。

表面上,公案小说与清代侠义小说的渊源最深,可实际上破案只是侠义小说的框架和引子,真正影响侠义小说发展的,是《水浒传》为代表的英雄传奇。正如鲁迅所说的,"其事实虽然来自《龙图公案》,而源流则仍出于《水浒》"[②]。只是侠义小说之受惠于《水浒传》,远不只是粗豪的侠客形象(如《三侠五义》中的徐庆、《小五义》中的韩天锦等),更包括打斗场面的描写与行侠主题的设计。

现实生活中的侠客不一定动武,武侠小说却不能没有打斗。不

---

① 此乃鲁迅对《儒林外史》的评价,移用于此,更显恰当。

② 参阅鲁迅:《中国小说的历史的变迁》第六讲。

但要“打”，而且要打得“好看”。好看不好看，不取决于侠客，而主要取决于作家。要说侠客本领，红线、昆仑奴、聂隐娘等自是武林高手，可惜唐人传奇中打斗场面要不一笔带过，要不作暗场处理。段成式《酉阳杂俎》中的《兰陵老人》，已是唐代豪侠小说中描写技击最为出色的，也不过近乎杂耍般舞弄七口利剑，与后世武侠小说中令人叹为观止的打斗场面相比，仍有很大距离。

话本小说中的打斗，开始出现转机。固然仍有“飞剑取人头”、“顷刻行千里”之类的简单叙述，但也出现了一些实战场面的精细描摹，而且越来越戏剧化。《杨温拦路虎传》中叙述杨温分别与马都头、李贵使棒，已颇有情致；到了《赵太祖千里送京娘》，侠客依然还是使棒，可动作幅度大为提高，斗智兼斗勇，且穿插调侃，更显出文章波澜。而《水浒传》中“林冲棒打洪教头”一回，妙处主要不在双方的打斗技巧，而在使棒人的心态。用金圣叹的话来说，便是：

> 写得棒是活棒，武师是活武师，妙绝之笔。[①]

《水浒传》之尽量减少神怪色彩，实写打斗场面，而且注意表现打斗中的“人”，对后世武侠小说的发展影响甚大。而小说家之所以无须借助神仙法力，单靠实写技击，就能满纸生辉，跟其时武术技击的发达不无关系。明清两代，中国武术各家各派均有大发展大普及，军中民间都不乏擅长此道者。《水浒传》中棒法精采，不过说不出个所以然来，“但知不是寻常家数”。而清代小说述及打斗，却多是有家数，有规矩，有架式，固“煞是好看”。

从唐人传奇到清代小说，侠客形象的最大转变，莫过于打斗本领的人间化，以及思想意识的世俗化。除说书人追求适应市民听众的口味外，很大原因是中间隔着《水浒传》、《杨家将》、《隋史遗文》、《说岳全传》等一大批英雄传奇。英雄发迹之后，率领千军万马冲锋陷

① 金圣叹：《第五才子书施耐庵水浒传》第八回夹批。

阵;此前则只能流落江湖,或本身便是绿林好汉,故其打斗方式与思想感情之影响后世的武侠小说,一点也不奇怪。人们对清代侠义小说中的英雄投靠清官,徒供驱遣,甚至像黄天霸那样"仗本领高强,要灭尽江湖上的我辈"(《施公案》四〇二回),很不以为然,斥之为"水浒精神"的背叛。其实,"杀人放火受招安",《水浒传》中已经埋下"侠客投靠清官"的种子,清人不过将其发扬光大。如此叙事,可能令现代人大倒胃口,却更合乎"历史的真实"。在漫长岁月中,令今人羡慕不已的侠客,日子并不好过。任何一个统治集团,都不会允许(更不要说欢迎)侠客与其争夺权威与民心;对这种"以匹夫之细窃杀生之权"的游侠[1],要不诛杀,要不收买,没有第三种选择。除非揭竿而起,另立新朝,侠客希望建功立业封妻荫子,就只能与当权者合作。水浒英雄之只反贪官不反皇帝,以及最后之受招安打方腊,都是基于这么一种现实抉择。

英雄要想不落魄江湖,就得投靠明主;要想位极人臣,就得既忠且义——这一古老中国的"国情",已被许多英雄传奇所再三诠释。清人之由"英雄建国"转为"游侠济世",基本主题并没改变,"侠客"因而离不开"名臣"的统领。民国以后的小说家,不再敬畏"真龙天子",于是着意美化江湖世界,侠客因而天马行空,独立不羁,不把皇帝小老儿放在眼里。相比之下,"御猫们"之依附名臣,不易得到读者的认可与赏识。其实,现实生活中的侠客,自有其难处。《绿牡丹》中鲍自安之惟恐"他日子孙难脱强盗后人之名",以及《施公案》中黄天霸之供认"看破绿林无好",正是这种不被文明社会接纳的恐惧,使得本来顶天立地的男子汉,不得不委屈自己,昧着良心充当朝廷鹰犬。黄天霸们之与江湖朋友"断义绝交",不大强调忠孝节义,更多地突出个人前程。比起后世武侠小说中常见的明明利欲熏心、却偏要装作谦谦

---

① 班固:《汉书·游侠传》。

君子的"矜不群"来，黄天霸们之粗豪与率直，自有其可爱处。侠客的现实处境，读者的心理需求[①]，以及作家之接纳英雄传奇这一文学传统，都驱使小说中的侠客站到名臣大吏的麾下。对此，后人似乎没必要多加指责。

鲁迅在论述清代侠义小说之所以特别流行时，曾从小说艺术发展以及读者趣味转移这一角度着眼：

> 值世间方饱于妖异之说，脂粉之谈，而此遂以粗豪脱略见长，于说部中露头角也。[②]

此说颇为精采，常为治小说史者所引述；但并非鲁迅独创，起码退思主人《〈三侠五义〉序》(1879年)、文光楼主人《〈小五义〉序》(1890年)和月湖渔隐《〈七剑十三侠〉叙》(1901年)都表述过类似的意见。后三者均非硕学名儒，可见此说乃时人的"共识"。撇开过分道德化的倾向，单从小说思潮着眼，强调读者因厌烦"妖异"、"脂粉"，而趋向于"侠义"，不用详细论证，也能为读者所接受。可正因为近于"常识"，容易成为"定论"，更应该于无疑处见疑。最大的疑惑是，侠义小说之冲出"妖异"和"脂粉"的重围，独树一帜，是否真的如荷花"出污泥而不染"？侠义小说中飞剑千里、撒豆成兵之类的神异，唐人已有言在先，不一定是明代神魔小说的影响。值得注意的是，明清风月传奇的"脂粉味"，改变了男女侠客无"性"且无"情"的基本设计，这对武侠小说的发展至关重要。

清代侠义小说在处理两性关系时，有三个基本设计：采花贼最可恶，真正的侠客必得而诛之；学武者最好不近女色，"一世童男"方能练成无敌神功；倘若有合适的女子，侠客不妨娶亲，以求得个好帮手。前两者与明代小说无异，第三者则是清代小说家的发明。而这一"发

---

① 鲁迅关于其时市井细民之所以"愿听为王前驱的故事"的分析大致可信，参见《中国小说史略》第二十七篇和《中国小说的历史的变迁》第六讲。

② 鲁迅：《中国小说史略》第二十七篇"清之侠义小说及公案"。

明”，部分应归功于此前风行一时的风月传奇——《好逑传》又名《侠义风月传》，已经明显透出调和“侠”、“情”的意味，只可惜仍以儿女情长为叙事的主体。

清人小说中的侠客成婚，照样是“门当户对”，不过改“男才女貌”为双方均“武艺过人”；而且“不打不相识”。《水浒传》中也有能干的女性，可惜命运乖蹇。扈三娘色艺双全，可被宋江误配矮脚虎王英；顾大嫂有智有谋，遗憾的是容貌欠佳。而到了清人笔下，女侠无一例外均“才貌双全”。若月华敢与展昭比剑定婚（《三侠五义》），张桂兰则声明非比武不出嫁（《施公案》），足见其对于自家和他人“武艺”之重视。更难得的是，此等习武之女侠，也都“庄静秀美”、“惊为天人”——虽不像风月传奇满纸“沉鱼落雁之容，闭月羞花之貌”，小说家却也时时不忘渲染侠女之容貌姣好。

对于说书场中的听众来说，听故事只是一种娱乐，希望得到替代性的满足。所谓“善人必获福报，恶人总有祸临”，只是最低标准；真要做到“使读者有拍案称快之乐，无废书长叹之时”[①]，大概非“十全不补”不可。这种阅读心理，使得单纯“缠绵悱恻”的风月传奇，或“粗豪脱略”的侠义小说，都无法充分满足听众（读者）的愿望。“儿女”与“英雄”，或曰“情”与“侠”的结合，可谓势在必行。只不过限于才气与修养，侠义小说家这一步迈得不太稳当，以致常为史家所忽略。

---

① 问竹主人：《〈忠烈侠义传〉序》。

第十二章　儿女与社会:以文人想象为主体

在明代小说中,无疑以《三国演义》、《水浒传》、《西游记》和《金瓶梅》最为辉煌。起码到康熙年间,所谓"四大奇书"的说法,便已经固定下来了。这一点,有刘廷玑的《在园杂志》可以作证。"四大奇书"中,前三部都有数百年的演化史,尽管罗贯中们在改作时贯彻了自己的审美理想,仍与基本上由作家独立完成的《金瓶梅》有很大差别。明清小说评点中常见的"排座次",往往入主出奴,学术意义不大;描述明清以下小说发展的两大线索,主要目的并非具体作品艺术价值高低的比较,而是说明同被视为"不登大雅之堂",白话小说其实也有雅俗之分。这里的分辨雅俗,不包含价值评判,只是强调其或更多地依赖于"民间叙事",或主要依据"文人想象"。

嘉靖至万历这一百年(1522—1620年),在中国小说史上至关重要。除了"四大奇书"均在此期间刊刻流传,更重要的是,文人对待小说的观念,发生了巨大的变化。不少第一流的文人,直接介入了章回小说的评点、刊刻、整理与写作。最负盛名的,当推李贽、胡应麟、汤显祖、陈继儒、袁宏道、叶昼、冯梦龙等。不满足于传统的文类等级意识,寻找新的艺术灵感与表现形式,李贽等人对山歌的赞叹、对小品文的提倡,与对章回小说的接纳,同样值得关注。而在众多文学新变中,章回小说的成功,无疑很大程度依赖于出版业的发展。正是大众

化文类与出版媒介的结合，使得章回小说在明代中期迅速崛起[1]，也使得文人获得新的生活方式与发言姿态[2]。晚明文人思想上的独立不羁，与其不再迷信官场上的是非功过，而是向往乃至刻意追求“市隐”的生活方式有关。

这种“趋于俗”的文学潮流，既落实为小说中庶民意识及趣味的浮现，也潜藏着文人对于作为通俗文类的章回小说的改造。明清两代的章回小说，并不像人们想象的那么一概“通俗”。五四时期周作人、刘半农等讨论中国的“通俗小说”时，往往将《儒林外史》、《红楼梦》等另案处理，便是意识到章回小说之间可能存在着巨大的差别[3]。如果承认章回小说中也有雅俗之分，不妨将创新与承袭、写心与射利、文人与民间，作为假定的批评尺度。必须补充的是，二者的界限，往往相当模糊；如此立说，只是便于描述大趋势，而不是希望为每部小说定位。

第一节　欲望与家庭——以《金瓶梅》为中心

《金瓶梅》的成书，到底是在嘉靖时代还是万历年间，目前学界尚无定论；不过，根据袁宏道致董其昌信，可以判定，此书抄本的流传，不迟于万历二十四年（1596 年）。至于目前见到的最早刻本《新刻金瓶梅词话》，一般认定刊行于 1617 年（主要依据东吴弄珠客的序文）。在已知的三个主要版本中，面世最早的“词话本”无

① 关于明代商业出版与文人生活的关系，可参阅荒井健编：《中国文人生活》（东京平凡社 1994 年版）中井上进、金文京所撰二文。

② 冯梦龙无疑是最为成功的一例，请参阅大木康：《明末的独立知识人：冯梦龙与苏州文化》，东京讲谈社 1995 年版。

③ 参阅周作人：《平民文学》（《每周评论》第 5 期，1919 年）；刘半农：《通俗小说之积极教训与消极教训》（《太平洋》1 卷 10 号，1918 年）。

疑最受重视。相对于写作时间和刊刻年代，《金瓶梅》的作者更是众说纷纭。原署“兰陵笑笑生”以及书中所使用的方言，使得山东籍作家优先候选。但此研究思路，也受到不小的挑战[1]。没有确定的“作者”，并不妨碍读者对于小说的鉴赏；倒是著作权到底属于“个人”还是“集体”，涉及此书的价值确认，以及中国小说史发展途径的描述，需要略加考察。

鲁迅、郑振铎等早期小说史家，都将《金瓶梅》作为文人独立创作来研究，并因此强调其在文学史上的意义。五十年代开始出现“说书人集体创作”说。疏漏之处甚多，且袭用说书人口吻，此乃明清小说通例，不足以成为“集体创作”的有力依据[2]。八十年代以后，又有学者根据“词话”源流以及小说中采用不少戏曲和话本故事，断言《金瓶梅》与《三国演义》、《水浒传》一样，均为世代积累型作品[3]。明代“四大奇书”中，其他三部都有明显的演进线索可供追寻，而《金瓶梅》却没有这种便利。如果认定为集体创作，必须找到小说的早先形式，或者其使用的大量素材。这方面，美国学者韩南的研究成果最值得重视。受冯沅君研究的启示，韩南从长篇小说、文言及白话短篇小说、宋史、戏曲、清曲、说唱等方面，勾稽了不少片段，说明小说家对以往文学经验的依赖。但是，韩南仍然强调此书乃文人的独立创作，理由是小说“内在的一致性”：“《金瓶梅》比它以前的现存小说在叙述上具有更严密的组织。”[4] 此文撰写于六十年

① 戴不凡、帅陀、魏子云等以小说中的方言及饮酒习惯，论证作者为南人；郑培凯对此予以反驳，参见《〈金瓶梅〉西方论文集》（上海古籍出版社1987年版）所录郑文。

② 参阅人民文学出版社1959年版《明清小说研究论文集》中潘开沛、徐梦湘二文。

③ 参阅支冲：《〈金瓶梅〉评价新议》（《上海师范学院学报》1981年2期）；徐朔方：《再论〈水浒传〉和〈金瓶梅〉不是个人创作》（《徐州师范学院学报》1986年1期）二文。

④ 参阅冯沅君：《〈金瓶梅词话〉中的文学史料》（《古剧说汇》，上海商务印书馆1947年版）；韩南：《〈金瓶梅〉探源》（徐朔方的中译文及评论见《〈金瓶梅〉西方论文集》）。

代,二十年后,另一位美国学者浦安迪依据张竹坡的评点,突出渲染《金瓶梅》结构上的"浑然一体"①。承认借用众多素材,与强调作家的独创性,二者并不一定互相矛盾。关键在于小说家到底从前人那里承继了什么,是片段的描述,还是整体的构思?到目前为止,学界无意否认《金瓶梅》远比此前长期演变的小说结构紧凑,也没能提供关于此书整体构思的来源。在这种情况下,仍然将其作为文人创作来论述,我以为是恰当的。

最早对《金瓶梅》发表评论的明代著名文人,如袁宏道、袁中道、董其昌、冯梦龙、沈德符、李日华等,除喜其新奇外,主要顾虑如此极摹儿女情态且多秽语,会否"坏人心术"②。关于小说是否淫书的争论,果然成了此后三百年间最为集中的论题。有清一代,《金瓶梅》屡遭禁毁,偶有张竹坡、刘廷玑以"作秽言以泄其愤"或"以淫说法"来为其辩解③,仍无济于事。晚清开始将批判社会黑暗与引进域外小说相结合,《金瓶梅》于是成了"社会小说"、"家庭小说";到了"五四",随着写实主义思潮的传入,摘除"淫书"恶名的呼声日高④。即便如此,如何评价小说中众多污秽描写,仍是无法绕开的难题。此类笔墨,如果真的只是"佛头着粪"、"在文学上是没有一点价值的",那么"洁本"完全可以取代原作。可惜,事实上并非如此。只是"云霞满纸",没有丝毫秽亵描写,《金瓶梅》未必就真的"'瑕'去而'瑜'更显"。⑤

---

① 浦安迪著、沈亨寿译:《明代小说四大奇书》,中国和平出版社 1993 年版,第 50 页。

② 参阅侯忠义等编:《〈金瓶梅〉资料汇编》,北京大学出版社 1985 年版,第 220—223 页。

③ 参见张竹坡的《竹坡闲话》和刘廷玑的《在园杂志》。

④ 参阅《小说丛话》中狄平子语;黄人:《明人章回小说》;陈独秀:《答胡适》;钱玄同:《寄胡适之》等,均见黄霖编:《〈金瓶梅〉资料汇编》,中华书局 1987 年版。

⑤ 参阅沈雁冰:《中国文学内的性欲描写》;郑振铎:《谈〈金瓶梅词话〉》,均见周钧韬编:《〈金瓶梅〉资料续编》,北京大学出版社 1991 年版。

现代学者不再看重"以淫止淫"之类的意图阐释，而是着力探讨小说中何以出现如此之多的秽亵描写。也就是说，着眼点逐渐从道德审判转为历史描述。鲁迅的《中国小说史略》提及《金瓶梅》之多涉猥亵，"实亦时尚"；此后，沈雁冰《中国文学内的性欲描写》和郑振铎《谈〈金瓶梅词话〉》二文，对此有进一步的发挥。前者从《飞燕外传》说起，论述汉唐小说中的性欲描写对《金瓶梅》的影响，并总结出中国性欲小说的三大特征：采补术、色情狂与果报主义。后者称"《金瓶梅》的作者是生活在不断的产生出《金主亮荒淫》、《如意君传》、《绣榻野史》等等'秽书'的时代的"。郑氏还提及万历年间春宫画的流行，对小说创作可能产生影响，只可惜语焉不详。倒是二三十年后荷兰学者高罗佩的研究，使得此课题推进了一大步。

《金瓶梅》第十三回中，西门庆得到一卷从内府散出的春宫画，与潘金莲"展开手卷，在锦帐之中，效于飞之乐"。实际上，明清色情小说中，常出现作为"指南"的春宫画，或者干脆配上性交场面的插图。高罗佩讨论明朝迁都北京后，南京以及苏州、杭州如何荟萃了众多文人、画家、商贾、木刻匠，以及"一大批在歌舞方面训练有素的美丽标致的姑娘"，成为风雅而又奢靡的"文化中心"。正是这些或自命风流，或放荡不羁的文人，热衷于阅读、赞赏春宫画与色情小说，并使得二者的创作互相交融[①]。讨论中国人的性观念或者房中术在明代的流行，并非本书的任务；这里只是指出，晚明士大夫对欲望的鼓励，如何促成《金瓶梅》等小说中的色情描写。今人习惯于批判《金瓶梅》中完全被权力、金钱、食色等原始欲望所控制的"病态社会"，而对于晚明的名士来说，问题或许没有那么严重。袁宏道之推崇《金瓶梅》，并非只是"好奇之过"；对人欲的肯定，以及对酒色财气的追求，在李贽

① 参见高罗佩的《中国古代房内考》（李零等译，上海人民出版社 1990 年版）第十章和《秘戏图考》（杨权译，广东人民出版社 1992 年版）的《英文自序》及第四章。

等反世俗的思想家看来，并无大的过失。吕天成的色情小说《绣榻野史》刊行时，由李贽评点、冯梦龙校阅。而李渔所撰《肉蒲团》（亦名《觉后禅》），虽有文字流畅优雅之誉，其实仍以色情描写为主体。

《金瓶梅》当然也有“教诲”与“启悟”，不过并非欣欣子《序》中所说的“明人伦，戒淫奔”，而是突出养生之道。借用1624年出版的春宫画册《鸳鸯秘谱》的《小引》语：“奈何世人不能惩欲，竟以此为欢娱之地，而使生我之门，为死我之户。”此等“妙喻”，常见于中国古代房中书。即便高雅的文学作品与学术著述，也常有类似的说法。西汉枚乘《七发》称：“洞房清宫，命曰寒热之媒；皓齿娥眉，命曰伐性之斧”；东汉班固《汉书·艺文志》著录八部房中书后曰：“乐而有节，则和平寿考；及迷者弗顾，以生疾而陨性命。”二十世纪七十年代出土于长沙马王堆的房中养生文献，以及传世的相关著述，全都强调节制性欲[①]。略早于《金瓶梅》的医学著作《养生四要》（万全撰），卷一即为“寡欲”，并引吕纯阳诗曰：“二八佳人体如酥，腰间仗剑斩愚夫。分明不见人头落，暗里教君髓骨枯。”这四句诗，在《金瓶梅》第七十九回中也曾出现，那正是西门庆纵欲身亡处。与此相邻的一段话，更能说明作者的“宗旨”：

> 看官听说：一己精神有限，天下色欲无穷。又曰：嗜欲深者，其天机浅。西门庆自知贪淫乐色，更不知油枯灯尽，髓竭人亡。

如此语重心长的“教诲”，与传统儒家的人伦天理其实关系不大。所谓“淫人妻子，妻子淫人”的祸福报应[②]，似乎不及“纵欲”者必定“身亡”，更能引起作者和读者的兴趣。

对于生活在明代中后期、着意肯定本能与欲望的江南名士来说，小说中出现较多秽亵描写，似乎理所当然。有趣的是，作为中国最著

---

① 参阅周一谋：《中国古代房事养生学》（中外文化出版公司1989年版）所附《马王堆房中养生著作释译》；高罗佩：《秘戏图考》卷二《秘书十种》。

② 参阅欣欣子：《〈金瓶梅词话〉序》和东吴弄珠客：《〈金瓶梅〉序》。

名的色情小说《金瓶梅》,其作者并不熟悉房中秘书,描写性爱的段落多采用俚语或隐喻。当年更为流行、与春宫画同为"枕边之书"的,是《绣榻野史》、《株林野史》与《昭阳趣史》,而不是后人看来首屈一指的《金瓶梅》[①]。正因为并非纯正的性学教科书,《金瓶梅》方才可能在文学上获得巨大的成功。判断明清众多"秽亵小说"是否具有文学价值,最为直接的办法,便是假设去掉其"秽亵描写":如果因此便一无可观,可将其归入变相的"性学教科书";反之,则不宜以"淫书"目之。

今人多不再将《金瓶梅》直接等同于"淫书",至于其艺术价值,仍然众说纷纭。假如需要用最简要的语言,介绍此书对于中国小说史的贡献,我选择如下十五个字:"真实的生活"、"琐碎的笔墨"以及"完整的结构"。当然,所有这些,都是相对于其先辈如《三国》、《水浒》、《西游》等而言。明代"四大奇书"的具体出版年代,目前仍有不小的争议;但《金瓶梅》作为"后学"的地位,却从未受到怀疑。从"历史"、"英雄"、"神魔"的伟大叙事中走出来,一是以现实生活为描写对象,一是选择平实乃至琐碎的笔墨。自从鲁迅、郑振铎依据现实主义文学理想,表彰《金瓶梅》之"描摹世态,见其炎凉",以及展现"真实的民间社会的日常的故事"[②],学界多在此大作文章。

不否认《金瓶梅》以普通人物为主角、着意描写市井生活,以及祛除"传奇性"之创新意义,但我更看重其在长篇小说成长史上的突破。严格说来,此前的话本小说,在"描摹世态"方面,已有相当出色的表现;《金瓶梅》只是将此传统继承下来,并且发扬光大——最突出的莫过于扩充篇幅、转换结构以及调整叙述语调。这其中,如何找到一个适合表现"世态人情"的长篇小说结构,无疑是关键所在。

---

① 参阅高罗佩:《中国古代房内考》中译本,第380—381页;《秘戏图考》中译本,第136—137页。

② 见《鲁迅全集》(人民文学出版社1981年版)第九卷,第179页;郑振铎:《插图本中国文学史》(人民文学出版社1957年版),第920页。

选择在中国文化体系中占据特殊位置的“家庭”,作为小说结构的中心,不只有利于叙述角度从“沙场鏖战”转向“日常琐事”,更适合于“公”、“私”兼顾地考察中国人的实际生活。明代人起码在理论上依然相信“齐家”与“治国”既是同构,也可互相延伸。作为“公”的社会、政治与经济,时刻影响着作为“私”的家庭中的日常生活。西门庆与六位妻妾的“征战”,绝非仅限于家庭中的权力之争或纵欲与否。以家族之兴衰,窥探人性与人心,展现与之息息相关的世态风情,借此将西门庆、潘金莲等人之上下、里外、财色、灵肉“混为一谈”。更重要的是,以家庭为结构中心,很容易使小说获得一种真正的整体感:既可由此辐射开去,扩展到整个社会生活的各个层面,涉及三教九流;也可收将回来,由军国要闻一转而为家庭琐事。不论是文化寓意,还是叙事角度,“家”与“国”,都可自由转换。

张竹坡撰《批评第一奇书金瓶梅读法》,再三强调“必须把他当文章看”,而且称“一百回是一回,必须放开眼光作一回读,乃知其起尽处”。所谓“一百回是一回”,自然是强调小说的整体感。《金瓶梅》之所以给人“浑然一体”的感觉,除了证明确为文人的独立创造,更应归功于其借“家庭”以建立网状结构,走出此前章回小说单线发展或列传串联的结构模式[①]。以既是象征又是写实的“家庭”与“花园”为主要背景,在日常琐事中发掘灵魂深处的隐秘世界,同时展现尽可能广阔的社会生活与风俗场景,这种结构意识,对《醒世姻缘传》、《红楼梦》等清代长篇小说颇有启示。“五四”以后,更与左拉、巴尔扎克、托尔斯泰等,共同成为作家们创作长篇小说时的重要依托。[②]

① 参阅孙逊:《中国古代长篇小说结构简论》(《上海师范学院学报》1984年3期);石昌渝:《中国小说源流论》(北京三联书店1994年版)第六章第三节。

② 可以举出巴金的《激流三部曲》、林语堂的《京华烟云》、路翎的《财主底儿女们》以及李劼人的三部连续性长篇小说《死水微澜》、《暴风雨前》和《大波》。

第二节　才子佳人的新变——以《红楼梦》为中心

《金瓶梅》开创了文人独立创作并注重人情世态的风气，中国章回小说的写作，自此进入了一个新的历史阶段。清代初年，出现一种对《金瓶梅》有所继承、但更多反叛的小说潮流，那便是以《玉娇梨》、《平山冷燕》、《好逑传》为代表的风月传奇。

以才子佳人恋爱故事为中心的风月传奇，与《金瓶梅》的联系，主要体现为取其"世情"，而去其"秽亵"。《红楼梦》第一回里，作者借石头之口，嘲笑此等小说"终不能不涉于淫滥"。这实在有点冤枉。如《玉娇梨》、《平山冷燕》、《吴江雪》、《金云翘传》等，虽仿效《金瓶梅》以人物姓名拼集为书名，却并未继承其冷漠的笔调，也毫无淫秽的嫌疑。只讲"情"，而不及"性"，正面人物全都坐怀不乱，这种"清白"得令人难以置信的男女关系，正是出于对《金瓶梅》等"秽亵"笔墨的不满。如此"清洁文坛"，目的是纠正世人将"男女钻穴之辈"作为"风流"欣赏的陋见。声称"知怜才好色之正，得用情取士之真"的《春柳莺》，其序言中谈论男女关系，根本撇开情欲：

> 才色在所不偏，劝戒俱所不废。使天下之人，知男女相访，不因淫行，实有一段不可移之情。情生于色，色因其才，才色兼之，人不世出。所以男慕女色，非才不韵；女慕男才，非色不名。二者具焉，方称佳话。

以"情"为中心，兼及作为媒介的才学与容貌，"风流"而又不违"名教"①，此乃清初小说家对于男女关系的理想设计。这种"好

① 名教中人编次的《好逑传》第十五回如此吟咏风流的君子与淑女："谁知妾侠郎心烈，不要到温柔。寝名食教，吞风吐化，别自造河洲。"

色而不淫"以及"才子"配"佳人"的想象,渊源极为久远。正如《〈飞花艳想〉序》所表达的:"如逢才子佳人,笑言相对,虽才如司马,慧似文君,而风流都雅却又过之,此《飞花艳想》之所由作也。"司马相如与卓文君的"艳情",令千古文人追慕不已。唐人小说虽有若干流风余韵,结局却多不美满,颇为令人扼腕。明人《剪灯新话》等,开始出现才子佳人大团圆的"佳话"。而清初的文人,将文言系统的"佳话"与话本小说的"世情"结合起来,推出盛极一时的风月传奇。当然,这里还必须考虑话本小说由短篇向中篇过渡(以数回篇幅演一故事),以及章回小说由长期演进向独立创作转变这两大趋势。后者使得文人的自主性越来越大,前者则使得中篇小说的崛起成为可能。"才子佳人"加上"文人想象"和"中篇小说",基本便构成了清初风靡一时的风月传奇。

风月传奇的叙事模式,可以概括为如下几点:出身名门,自然多才多艺;男才女貌,不妨一见钟情;小人拨乱,于是多灾多难;科场得意,终于奉旨成婚。家庭背景与文化教养,只需一笔交代;既然有情人终成眷属,奉旨成婚后便无文章可作。最适合于展开情节的,当属"私订终身后花园"以及此后的诸多磨难。用小说家的话来说,便是:"才子佳人,不经一番磨折,何以知其才之愈出愈奇,其情之至死不变耶?"[1] 既然"风流"而不违"名教"的主旨已定,小说的开篇与结局又没有多少回旋的余地,作家们只能在小人拨乱与才子(佳人)应战上变花样。有出现打斗场面的,也有引入军国大事的,但基本的格局并没改变。因此,尽管作家们也对"从来传奇小说,往往托兴才子佳人,缠绵烦絮,刺刺不休,想耳目间久已尘腐"的局面,表示极大的不满;所谓"独构异样楼阁,别见玲珑"的努力,终难获得成功[2]。这既受制

① 参见《飞花咏小传·序》。
② 参见《快心编·凡例》。

于以射利为目的，故多重复制作的"畅销书"机制，也与迎合时尚，缺乏独立（乃至反叛）的思想意识与艺术感觉有关。涌现天花藏主人、烟水散人那样的专业作家①，以及出现"文心细如牛毛茧丝的艺术描写"②，在中国小说史上自有其意义。但作为一种类型化的创作，相对于此后出现的《红楼梦》，便显得黯淡无光了。

既是小说家又是小说史家的鲁迅，在《中国小说的历史的变迁》中，给予《红楼梦》极高的评价："自有《红楼梦》出来以后，传统的思想和手法都打破了。"这一评价不算过高，但必须略作补充：《红楼梦》并非平空出世，自有其借以转化的艺术资源。单就小说而言，最直接的莫过于《金瓶梅》以及清初的风月传奇。《红楼梦》第一回石头兄数落历来野史之过失，而后便是：

> 更有一种风月笔墨，其淫秽污臭，涂毒笔墨，坏人子弟，又不可胜数。至若佳人才子等书，则又千部共出一套，且其中终不能不涉于淫滥，以致满纸潘安、子建、西子、文君，不过作者要写出自己的那两首情诗艳赋来，故假拟出男女二人名姓，又必旁出一小人其间拨乱，亦如剧中之小丑然。且鬟婢开口即者也之乎，非文即理。故逐一看去，悉皆自相矛盾，大不近情理之话。

小说家言，本就不必过于当真，更何况此书乃"满纸荒唐言，一把辛酸泪"。不过，对"风月笔墨"与"佳人才子"的超越，确实是作者的用心所在。只字不提"英雄"与"神魔"，单挑"儿女"的毛病，可见作家所借鉴的传统。对于像曹雪芹这样富有独创性的天才来说，最大的恐惧，莫过于被前人所"覆盖"。以家庭为中心的叙事结构，以及儿女情长、文心如丝，都容易引起"似曾相识"的联想。于是，谴责"风月笔墨"之

---

① 参阅林辰《明末清初小说述录》（春风文艺出版社 1988 年版）中关于天花藏主人和烟水散人的二文。

② 方正耀《明清人情小说研究》（华东师范大学出版社 1986 年版）第六章讨论明清人情小说艺术方式的变化，多涉及清初的风月传奇，可参阅。

"坏人子弟",嘲笑"佳人才子"的千篇一律、不近情理,便成了小说家自我救赎的策略。相对来说,前者接近道德评判,后者则更为强调艺术创新。小说第五十四回,作家又借贾母之口,把"佳人才子"狠狠嘲笑了一通。至于同样以"淫秽"著称的《金瓶梅》,曹雪芹似乎在刻意回避;可正如脂砚斋所称,《红楼梦》之笔法,"深得《金瓶梅》壸奥"。[①]

自乾隆年间问世以来,《红楼梦》深得读者喜爱,真的是"开谈不说《红楼梦》,纵读诗书也枉然"。"五四"新文化运动中,"旧小说"普遍受到嘲讽,唯有《红楼梦》岿然不动。通过胡适、俞平伯等人的努力,《红楼梦》研究甚至成为学术范式转换的代表。在二十世纪中国,没有一部小说像《红楼梦》那样,其学术方向及研究进展一再成为整个思想文化界注目的焦点。对于今人来说,《红楼梦》中几乎所有值得深究的问题,都已"崔颢题诗在上头"。以下的论述,不能不借重学术史的眼光,而后才是笔者的略加发挥。在"索隐"、"考证"、"批评"这红学三大派中[②],我比较认同后两者,因此,话题还得回到二十世纪初西学东渐所引起的学术革命。

晚清新小说家借用西方的文学思想及哲学观念,重新解读中国章回小说,得出许多令人耳目一新的见解,其中最为精采的,莫过于王国维的《红楼梦评论》。这种解读,融进了个体的生命体验,但也多有穿凿附会离题发挥处。"五四"以后,胡适强调学术研究的实证性,以作家的"自叙传"解读《红楼梦》,影响极为深远。尽管俞平伯也曾辩解,"《红楼梦》至多,是自传性质的小说,不能把它径作为作者的传记行状看啊"[③];但将曹家与贾家混为一谈,作为一种研究策略,仍极有诱惑力。几十年间,"红学"逐渐演变为"曹学",以至招来"反客为

---

① 《脂砚斋重评石头记》第十三回批语。
② 参阅刘梦溪:《红学》(文化艺术出版社 1990 年版)第三、四、五章。
③ 俞平伯:《〈红楼梦研究〉自序》,《红楼梦研究》,上海棠棣出版社 1952 年版。

主”,“轻重倒置”之讥[①]。时至今日,“考证”与“批评”的融合,仍然不是主流意见。这里接受考证派关于曹雪芹为《红楼梦》的作者,其小说创作与自家生活经历颇多关联、小说后四十回乃高鹗所续写或补订等基本假设,着重探讨小说的艺术价值及其在文学史上的贡献。

阅读《红楼梦》,最先感受到的,无疑是贾宝玉与林黛玉、薛宝钗的爱情故事。不管学界对此书的宗旨、结构、情调等,有多少深刻的阐发,都无法绕开这一基本的叙事框架。相对于《金瓶梅》的注重欲望,《红楼梦》肯定以情为主的“意淫”;相对于风月传奇的表彰才女,《红楼梦》更发展出不受世道污染的“女子崇拜”。与西门庆的沉醉于肉欲截然相反,整天在女孩群中厮混的贾宝玉,却没有贪婪的占有欲望。除了与袭人初试云雨情,宝玉对大观园中众多漂亮女孩子,大体是持鉴赏态度。哀悯女子的出嫁,并非出于妒忌,而是担心其被“浊臭逼人”的男人所污染。对众多纯洁无瑕而且心智超群的女孩的怜爱与崇拜,落实在小说中,便是贾宝玉备受嘲笑的“疯话”:“女儿是水做的骨肉,男人是泥做的骨肉。我见了女儿,我便清爽;见了男子,便觉浊臭逼人。”对于第二回中冷子兴转述的这段妙语,小说中有许多回应,可见并非“诬陷不实之辞”。这种对众姐妹温存体贴,甘心听其使唤的习性,与世间常见的“皮肤滥淫之蠢物”迥异,乃执著于“情”的“意淫”。借用第五回中警幻仙姑语,便是:

> 如尔则天分中生成一段痴情,吾辈推之为“意淫”。“意淫”二字,惟心会而不可口传,可神通而不可语达。汝今独得此二字,在闺阁中,固可为良友,然于世道中未免迂阔怪诡,百口嘲谤,万目睚眦。

此等排除任何肉欲的“精神恋爱”,绝非凡夫俗子所能领悟。贾宝玉之“痴情”与众姐妹的“纯洁”,很大程度得益于大观园的“与世隔绝”。

---

① 余英时:《红楼梦的两个世界》,台北联经出版公司 1981 年版,第 16 页。

女儿终究是要嫁人的，走出大观园的姐妹们，不能不受世道的污染。这正是宝玉诅咒男子的根本原因——大观园外属于男子的世界，使得原本纯真美丽的女儿，也都变得恶俗起来。

即便在"纯洁"的大观园里，其实也有理想与世俗之争，只不过不像园内园外那么天差地别而已。小说中薛宝钗与林黛玉的区别，很大程度体现在对于现实环境的适应能力。黛玉的心高气傲与宝钗的八面玲珑，对比确实鲜明。但将薛氏想象成处处作伪的阴谋家，彻底分裂"金玉良缘"与"木石前盟"，我以为有违小说创作初衷。无论从文化理想，还是着眼于小说笔法，我都倾向于接受俞平伯的"钗黛合一论"。俞氏受脂砚斋批语的启示，强调《红楼梦·引子》中的"悲金悼玉"，即作者"不肯痛骂宝钗的一个铁证"，更由此推论：

> 且书中钗黛每每并提，若两峰对峙，双水分流，各极妙莫能相下，必如此方极情场之盛，必如此方尽文章之妙。[①]

此语因立场不够坚定，缺乏斗争性，而在五十年代受到严厉的批判[②]。但如果不将《红楼梦》解读为阶级斗争的教科书，承认小说的"儿女情长"带有某种象征意味，则"兼美"一说不无可取。考虑到作者对大观园的真实性与永久性，实际上颇有疑惑，即便将林、薛之争简化成理想与现实的冲突，也无法完全否认后者的存在价值。在这个意义上，"兼美"即是"两难"。这才是真正的"叹人间，美中不足今方信"。

撇开"钻入书中，硬去充一个其中的角色"[③]，纯用鉴赏的眼光阅读《红楼梦》，读者一般偏爱林黛玉，而对讲求仕途经济的薛宝钗则颇有微辞。才貌双全而又通达人情世故的薛宝钗，更像是从清初的风

---

① 俞平伯：《红楼梦研究》，第 112 页。

② 参见李希凡、蓝翎：《红楼梦评论集》，人民文学出版社 1973 年版，第 7—9、218—227 页。

③ 参阅《鲁迅全集》第九卷，第 338 页。

月传奇中走出来的理想女性[1]。缺乏"叛逆精神",顺从社会规范,不应该成为其招来苛刻批评的主要原因。就因为与清高敏感、爱使小性子的林妹妹相对,便被打入"冷宫",薛氏的遭遇,实在令人费解。在某个特定的历史时期,贬低长袖善舞的薛宝钗,是为了突出斗争哲学;但更多的时候,则是凸显了中国文人对待女性的"赏玩态度"。聪明、美丽、任性、纯真的林妹妹,更能得到自我感觉强大的中国男人的欣赏。因弱不禁风、楚楚动人的美女,让人感觉又爱又怜,没有任何"侵略性",不会危及男子的权威与尊严。不说淫邪之辈,正人君子见到如此美丽的"弱女子",大都会油然而生拯救意识。相对来说,薛宝钗太完美了,身体健康,心态正常,有才学,有心计,能够自我保护,反而不若林妹妹更能勾起男性"驰骋想象"的欲望。不否认作为艺术形象的林妹妹,确实光采照人;这里希望指出的是,读者之所以扬林抑薛,很可能包含某种并不十分光采的性别歧视,即"弱女子"的社会定位。

鲁迅在《中国小说史略》中,是这样评价《红楼梦》的:"盖叙述皆存本真,闻见悉所亲历,正因写实,转成新鲜。"前半句过于相信胡适的考证,有误将小说作为作家自传解读的嫌疑。后半句则大有深意在,主要针对的是此前风月传奇理想化的叙述策略。《玉娇梨》、《平山冷燕》等将梦想当作现实叙述,《红楼梦》则强调其笔下呈现的,只是一场值得永远回味的"春梦"。自称说梦者,对现实必持清醒态度;所谓"假作真来真亦假",在寓言式的叙事框架中,包含着作家真实的人生体验。鲁迅之赞许其"如实抒写,绝无讥弹",笔下尽是"真的人物"[2],都是基于现实主义的文学理想。但小说还有并不怎么"写实"的层面,那便是第一回便已奠定的"真"、"幻"对照的叙事策略。

---

① 如《玉娇梨》中的白红玉、卢梦梨以及《平山冷燕》中的山黛、冷绛雪。

② 参阅《鲁迅全集》第九卷,第234—238,338页。

《红楼梦》的隐喻性，除了体现在大荒山无稽崖青埂峰下那块无才补天的顽石，还有贾雨村(假语村言)、甄士隐(真事隐去)、太虚幻境的命名，以及绛珠仙草化身林黛玉还泪的因缘，薄命司册子内金陵十二钗的判词等等，这些设置的象征性一目了然。《好了歌》之将家族兴衰提升到对于整个人类命运的领悟，超越具体的历史时空以及人事是非，因而具有某种神秘的宗教意味，也都不难心领神会。倒是大观园的建立，出于写实的笔调，却独具寓言的风韵。相对于恶浊虚假的园外世界，只允许贾宝玉与众姐妹居住的大观园有"情"而无"欲"，实在太纯洁，也太干净了。以园内与园外，摹写理想与现实两个世界；将大观园的兴衰，与作者理想的破灭联系起来，此乃二十世纪七十年代学界对《红楼梦》象征结构的新认识[①]。绣春囊的发现与抄检大观园事件，从内外两方面宣告了理想国的覆灭。在这一"忽喇喇似大厦倾，昏惨惨如灯将尽"的过程中[②]，两个最有个性的女性晴雯与探春，以各自的方式维护其做人的尊严，总算为大观园留下了一个美好而苍凉的"背影"。毕竟是"无可奈何花落去"，大观园的崩溃，不只葬送了众姐妹美好的青春，更预示着整个理想世界的倾覆。

《红楼梦》第一回，便定下了追忆、忏悔、挽歌的基调，其"悲凉之雾，遍被华林"，不待"落了片白茫茫大地真干净"[③]，已经充溢在字里行间。一曲葬花吟，迷醉的何止是无数痴男怨女，简直可作为无可奈何而又不甘堕落的人类精神解读。王国维将《红楼梦》作为"彻头彻尾之悲剧"，并借批评充满乐天色彩的戏曲小说，反省"吾国人之精神"[④]，开启了现代学者以"大团圆"批判国民

---

① 参阅宋淇：《论大观园》(《明报月刊》1972年9期)；余英时：《红楼梦的两个世界》(《香港中文大学学报》1974年2期)。

② 《红楼梦》第五回中的红楼梦曲《聪明累》。

③ 参阅《红楼梦》第五回中的红楼梦曲《收尾·飞鸟各投林》及鲁迅《中国小说史略》第二十四篇。

④ 王国维：《红楼梦评论》第三章，《静庵文集》，1905年刊本。

性的思路。《红楼梦》众多续书，几乎一律改为大团圆，更可见国人之缺乏“悲剧精神”。倘若局限于“红学”，此说颇为深刻，而用来推论中国文化精神，则稍嫌离题发挥。必须考虑“续书”的传统，以及不同文类的特性。之所以每部名著都有“续书”，确实基于国人对“完整”与“美满”故事的需求；只是此类作品，很可能“狗尾续貂”，不足以代表中国文化的精华。这一点，清人刘廷玑早已有言在先[①]。至于戏曲之偏于欢乐与团圆，诗词之多为哀怨与感伤，与各自的接受途径与期待读者有关。唐人小说中，有情人未必皆成眷属；以悲剧结局的并不罕见。清初的风月传奇，受戏曲表演程式的影响，方才改为千篇一律“大团圆”。大而言之，在中国文学史上，越是文人化的作品，其感伤情调越浓，悲剧意识越明显。“大团圆”的结局，相对来说，更多地属于民间文化传统。

第三节　女性命运之关注——清代小说的另一侧面

读惯了《列女传》和贞节坊，不等于便了解了中国妇女的历史命运。起码《金瓶梅》和《红楼梦》的问世，为我们呈现了一个孝顺、贞洁、平庸以外的女性世界。比起热衷于撰写女德教科书的理学家，小说家似乎更为关注妇女的命运。或许因为文体的关系，无数诗文中抽象的性别符号，在小说家眼中，必须转化为一个个具体生动的人物与故事。金圣叹极力赞赏《水浒传》里一百零八条好汉，“人有其性情，人有其气质，人有其形状，人有其声口”[②]；可惜，相对于风光八面

---

① 刘廷玑：《在园杂志》称：“作书命意，创始者倍极精神。后此纵佳，自有崖岸，不独不能加于其上，即求媲美并观，亦不可得，何况续以狗尾，自出下下耶。”

② 金圣叹：《〈第五才子书施耐庵水浒传〉序三》。

的男英雄，施耐庵笔下的女性实在不够精采。岂止《水浒传》，《三国演义》和《西游记》也不以女性形象见长。在注重“英雄和历史”的民间叙事中，女性只是无关紧要的配角。从《金瓶梅》起，情况大为改变，女性角色越来越重要。这与小说逐渐从说书场向书斋转移，以及文人写作的介人颇有关系。

清代小说中，对女性功能及命运的关注，成了一个热门话题。不见得都像曹雪芹那样，借小说人物之口，大谈男女之高低与贵贱，但既然写小说离不开女性[①]，作家总有对其作出价值判断的需要。这里使用“功能”二字，并无不敬之意，目的是强调清代小说中女性命运的呈现，全都属于男作家的视野及体验。据周密《武林旧事》卷六《诸色伎艺人》和杨维桢《东维子文集》卷六《送朱女士桂英演史序》，宋元两代的说书场中，不乏成功的女艺人。至于清代的弹词，从演唱到写作，更几乎是女性的专利[②]。但在白话小说创作中，女性几乎没有立锥之地。随着研究的深人，或许能在众多化名撰写的小说中，辨认出个别女作家来；即便这样，也没有改变清代小说创作中男性一统天下的局面。这就好像通过“易容”来转变身份与功能，作为个体的花木兰可能获得成功，但并不代表中国妇女地位的提高。我们有成功的女诗人、女词人、女文章家，却未见女小说家。二十世纪以前中国的小说界，女性之缺席，使得在小说中讨论女性的命运，成了男作家的特权。这种“男人眼中的女人”，远比教科书或官方文件所呈现的要复杂得多，也有趣得多。

清人所撰小说，除了常被提及的《红楼梦》与《儒林外史》，还有许

① 严复和夏曾佑1897年为《国闻报》撰《本馆附印说部缘起》，称小说之作，离不开人类之公性情，“何谓公性情？一曰英雄，一曰男女”。

② 参阅阿英：《小说三谈》（上海古籍出版社1979年版）中《女弹词小史》；陈汝衡：《说书史话》（人民文学出版社1987年版）第六章第六节；叶德均：《戏曲小说丛考》（中华书局1979年版）中《弹词女作家小记》。

多值得评说的。这里不准备逐一点评，而是从如何看待女性的角度讨论其文学贡献。周作人倾向于从"写女人的态度"是否自然大方，来评判小说之优劣[①]，此举大有见识。因为，在男性中心社会里，对待女性的态度，往往可作为小说家"文明程度"的标志。尊重女性且通达人情者，固然可取；"极谬妄极荒淫"的，同样值得一读，因其体现了大部分中国文士的潜意识。至于文学成就之高低，虽不完全系于此，却也不能说毫无干系。以下所论作品，仍属清人小说中的佼佼者，只不过侧重其对待女性的态度而已。

"西周生辑著"的《醒世姻缘传》，曾经引起"五四"那代学者的极大关注，徐志摩断言此书乃中国"五名内的一部大小说"，胡适更力证其作者乃大名鼎鼎的蒲松龄[②]。前者并非小说史专家，或许只是故作惊人语；后者全力以赴撰写的三万余言长文，却至今仍是此课题的权威之作。《醒世姻缘传》的著作权归属，目前尚无定论，但跻身"五大小说"（假如有此概念的话）的努力，看来难以实现。百回大书，讲述的是一个冤冤相报的两世姻缘故事。以晁、狄两个家庭为中心的结构方式，广阔而细致的世情描写，以及众多粗俗而泼辣的人物对话，不免让人联想起《金瓶梅》——小说中确实留下了学步的痕迹。小说以山东方言写成，叙事状物，准确而生动，这一点得到研究者的一致肯定。徐志摩称其擅长刻画人物，"从悍妇写到懦夫，从官府写到胥吏，从窑姐写到塾老师，从权阉写到青皮，从善女人写到妖姬"，莫不栩栩如生。如此面面俱到的表彰，虽则精采，却反而模糊了小说的主攻方向。倒是那句不太雅观的概括，"以'怕老婆'作主干的大

① 参阅周作人：《知堂集外文·〈亦报〉随笔》（岳麓书社1988年版）第九、第十两则和《周作人回忆录》（湖南人民出版社1982年版）一九五节。

② 参阅徐志摩：《〈醒世姻缘传〉序》（上海古籍出版社1981年版《醒世姻缘传》附录）；胡适：《〈醒世姻缘传〉考证》（《胡适古典文学研究论集》，上海古籍出版社1988年版）。

书",更为简单明了。[1]

小说以二十三回为界,前半部乃恶少晁源纵妾虐妻,逼其自杀身亡;后半部则是晁氏托生为狄希陈,因前世所造之孽,受尽妻妾百般凌辱。正如小说《引起》所称,"或做丈夫的憎嫌妻子,或是妻子凌虐丈夫,或是丈夫弃妻包妓,或是妻子背婿淫人",关于家庭中夫妇、妻妾的对抗,方是此书重心所在。实在无法解释家庭中你死我活的争斗,作家将其归结为前世怨仇:"大怨大仇,势不能报,今日皆配为夫妇"(《引起》)。如此黯淡的"家庭"观,就因出现了珍哥、薛素姐、童寄姐这样逆天而行的"悍妇"。作者赞同狄希陈堂而皇之纳妾嫖妓,反过来谴责妻子薛素姐之干涉丈夫自由。无力追究现行婚姻制度之不合理,把家庭中的仇怨,一概归于女子之"量窄心褊"。比起百年后主张"妒非妇人恶德"的俞正燮[2],西周生明显缺乏对女性的理解与同情。

与西周生同样欣赏妻妾成群的夏二铭,则对"家庭"充满信心。《野叟曝言》据说是"叙事、说理、谈经、论史、教孝、劝忠、运筹、决策"无所不包,主人公又是"极有血性的真儒,不识炎凉的名士"[3],再加上内圣外王,位极人臣,子孙满堂,所有迂腐书生能够想象得到的好处,小说中全都具备。作者一生坎坷,怀才不遇,少有欢快之时,于是借小说大做其"白日梦"。不只以青云得志的文素臣自寓,而且连带将自家谈经论史说医的学术著述,也都尽量塞到小说中去,希望借小说传其无法刊行的"文章经济"[4]。暂不涉及其"讲道学,辟邪说",以及拯世济难的种种奇遇,也不追问其控制皇上、征服欧洲的野心,是否符合儒家伦理,这里只讨论主人公那莫名其妙的"生育能力":到其

① 徐志摩:《〈醒世姻缘传〉序》。

② 俞正燮:《癸巳类稿》卷一三《妒非女人恶德论》。

③ 参见《野叟曝言》一书的"凡例"及第一回。

④ 参阅赵景深:《中国小说丛考》,齐鲁书社 1983 年版,第 445 页。

母水氏百岁时，文家添丁五百口。这一切，当然都归功于文素臣的御女有术。

把房中术与儒家伦理结合起来，便构成了小说中奇异的局面：文素臣不断拒绝自荐枕席的美女，扮演坐怀不乱的柳下惠；最惊心动魄的莫过于成化十年只手卫宫时，为了辟邪而在众宫娥嫔妃裸露的两乳间写下自己的名字。但另一方面，文氏又不断娶妻纳妾，生儿育女，似乎性能力格外强盛。与其借用弗洛伊德的学说，将小说中众多不近情理的性描写，作为变态心理来把握，不如承认此乃作家塑造“淫荡世界中儒教超人”的努力[①]。在小说家看来，女性只是“奋武揆文天下无双正士”实现其人生理想（包括延续功名与生命）的必要手段，本身并不值得特别关注。倒是世间各种“诱惑”（非礼或异常的性行为），乃“真儒”与“名士”所必须时刻提防。拒奔女与御众女，同样体现了小说家的“目中无女”；众多女性的出现，只是为了确证男性的魅力，实现男性的价值追求。

如果说前两位小说家的妇女观，让今人大倒胃口，李汝珍的《镜花缘》，总算为清人争了一口气。自胡适将此书定义为“讨论妇女问题的小说”，李氏的“女权思想”引起了许多学者的极大兴趣。君子国一段讨论妇女缠足等社会问题，颇多通情达理的好见解；女儿国更是“给世间女子出气伸冤的乌托邦”。最为精采的是，女国王封林之洋为“王妃”，林氏于是有机会亲身体验缠足之苦。胡适称“《镜花缘》里的女儿国一段是永远不朽的文学”[②]，从此后文学史著的纷纷引述来看，胡适的断语不算离奇。小说中除了恶作剧般让男人缠足、让女人纳宠，更有关于女子教育、女子参政的正面设想。泣红亭上的碑记，

① 参阅侯健：《中国小说比较研究》（台北东大图书公司1983年版）中《〈野叟曝言〉的变态心理》一文和马克梦：《吝啬鬼、泼妇与一夫多妻》（*Misers, Shrews, and polygamists*. Duke University Press, 1995）第七章。

② 《〈镜花缘〉的引论》，见《胡适古典文学研究论集》。

对应着武后的开科试才女,以及一百才女的或文采风流,或武艺超群,或学问盖世。一旦需要,还能从容自如地临朝当政,经邦济世。《镜花缘》之颠倒时论,大作翻案文章,极力渲染女子的才华与德性,明显带有《红楼梦》的精神印记。只是"对着干"的思路,使得小说成了"寓言",其社会设计同样不尽如人意。不必说君子国之矫伪、淑士国之酸腐,即便理想的女儿国,其"女尊男卑",又岂是世人所能普遍接受?

把"女权"推到极端,反而消解了其合理性与严肃性。林之洋缠足场面颇具喜剧色彩,可以博得开怀一笑,但很容易被解读为古已有之的游戏笔墨。实际上,李汝珍的女权意识,并不像胡适表彰的那么自觉。作家思想通达,富有幽默感,故常有出人意料的奇特想象——"女儿国"便是其中之一。借用小说第一百回中作者的自述:

> 读了些四库奇书,享了些半生清福,心有余闲,涉笔成趣。每于长夏余冬,灯前月夕,以文为戏。年复一年,编出这《镜花缘》一百回,而仅得其事之半。

小说家的自我表白,从来都是真真假假;但说《镜花缘》的写作缘于"奇书"的刺激,而且颇有"以文为戏"的意味,我以为不太离谱。作家之喜欢卖弄学问,于小说中论音说韵、数典谈经,得益于那个推崇博识的时代。至于小说最精采的海外游历,则取材于古老的《山海经》。或移花接木,或借题发挥,李汝珍以海外奇谈讥时讽世,多有出色的表现[①]。以女儿国为例,从《山海经》的"纯女无男",到《西游记》的渴求男性,再到《镜花缘》的女性支配男性,可见李君并非只会"掉书袋"。只可惜,为了不辜负作家的满腹经纶,小说下半部"挂上了博学的牌子",逼着众才女轮番开展论学游戏,终于变成了"以小说见才

---

① 参阅孙佳讯:《〈镜花缘〉公案辨疑》(齐鲁书社 1984 年版)中《〈镜花缘〉与古代神话传说》一文。

学者”。[1]

与夏二铭、李汝珍之喜欢卖弄学问截然相反，光绪年间文康、韩邦庆创作《儿女英雄传》和《海上花列传》，则以不讲学问见长。《海上花列传》最初在韩氏本人所编《海上奇书》连载时，附有十则例言，其中第九则曰：

> 彼有以忠孝、神仙、英雄、儿女、赃官、剧盗、恶鬼、妖狐，以及琴棋书画、医卜星相，萃于一书，自谓五花八门，贯通淹博，不知正见其才之窘耳。

强调小说创作有别才，非关学问，甚至嘲笑“贯通淹博”者“才窘”，也只有在晚清的上海，方能出此“狂言”。生活在京城的文康，未见有公开贬斥学问的言论，不过所撰《儿女英雄传》，处处摹拟说书人口吻，想来也不以“贯通淹博”自居。胡适嘲笑文康写作《儿女英雄传》，“有口才，有技术，但没有学问思想”[2]，或许正说到其好处。不管是没有学问，还是故意不讲学问，文、韩二作，确实更具有“小说性”。

《儿女英雄传》首回之“开宗明义闲评儿女英雄，引古证今演说人情天理”，说来说去，不过“有了英雄至性，才成就得儿女心肠；有了儿女真情，才作得出英雄事业”。此等议论，《好逑传》(亦名《侠义风月传》)等早已有言在先。不以议论见长的文康，却极能讲故事。尤其悦来店、能仁寺一段，实在精采至极。十三妹之生性豪爽，一片天真，对照着安公子的胆怯与酸迂，使得生死恶斗，平添几分风趣。打斗完毕，十三妹纵身上殿，下面这段描写，酷似《水浒传》：

> 站在殿脊上四边一望，只见前是高山，后是旷野，左无村落，右无乡邻，止那天上一轮冷月，眼前一派寒烟。这地方好不冷静！又向庙里一望，四边寂静，万籁无声，再也望不见个人影儿，

① 参阅胡适：《〈镜花缘〉的引论》和鲁迅：《中国小说史略》第二十五篇。

② 《五十年来中国之文学》，见《胡适古典文学研究论集》，第135页。

说："端的是都被我杀净了！"

不同于《水浒传》处在于，文康喜欢在紧急关头，穿插若干诙谐的闲笔，比如强调打斗的阵势乃"莽和尚"对"俏佳人"，十三妹救人时猛然想起"男女授受不亲"，还有那只把安公子吓得尿裤子的大狸花猫。能仁寺打斗并非小说主体，但这里所体现的庄谐杂陈的叙述语调，却能贯串整部作品，这点很不容易。

自从胡适着意表彰《儿女英雄传》的语言生动俏皮[①]，评价此书者，多弃思想而谈文体。其实，在清代小说家中，文康思想不算太陈腐。就连对道学持论甚苛的周作人，也都觉得安学海可以接受；至于点翰林，更是那个时代的共同梦想，不足为大病。周氏之所以对《儿女英雄传》大有好感，就因为"书中对于女人的态度我觉得很好"[②]。将《红楼梦》与《儿女英雄传》列为"旧小说中写女人的态度显得大方的"，可在具体论述中，周氏似乎更欣赏后者。理由是矜才使气的十三妹，比起钗、黛来，显得更具自然本色[③]。这虽然只是一家之言，也可见十三妹的魅力。第八回中十三妹的一段话，大概很难纳入"女权"的视野：

> 你这话更可不必。你我不幸托生个女孩儿，不能在世界上烈烈轰轰作番事业，也得有个人味儿。有个人味儿，就是乞婆丐妇，也是天人；没些人味儿，让她紫诰金封，也同狗彘。小姐又怎样？大姐又怎样？

不同于世间众多需要保护的弱女子，十三妹甚至成了男性的救星。如此叙述，并不意味着作家有意提高女性地位。十三妹之所以性情豪爽，武艺高强，只是因父亲膝下无男，从小被当男孩教养（第八回）；

---

① 《〈儿女英雄传〉序》，见《胡适古典文学研究论集》，第 1167—1169 页。

② 周作人：《看书偶记·〈儿女英雄传〉》，《书房一角》，北京新民印书馆 1944 年版。

③ 参阅周作人：《知堂集外文·〈亦报〉随笔》第九、第十两则，以及《知堂杂诗钞》（岳麓书社 1987 年版）中《丙戌丁亥杂诗·〈红楼梦〉》。

作家提醒读者注意，弯弓击剑、落拓不羁的十三妹，乃“不得已而为之”。一旦机会成熟，自然便该还其“本来面目”（第十八回）。如此说来，所谓十三妹性格前后不一致的批评，很可能落空。

韩邦庆做的是“海上花”的“列传”，自然不以某一女性为中心。作者自称此等“合传之体”，难处在于必须做到“无雷同”、“无矛盾”、“无挂漏”。因而，如何发挥“穿插藏闪之法”，便成了小说家关注的重点[①]。表面上，小说先后有赵朴斋兄妹接力唱主角，实则作家并不很看重这些贯串线索，而是致力于展示晚清上海的妓院风光。小说第一回前面有一段按语，值得一读：

> 只因海上自通商以来，南部烟花日新月盛，凡冶游子弟倾覆流离于狎邪者，不知凡几。虽有父兄，禁之不可；虽有师友，谏之不从。此岂其冥顽不灵哉，独不得一过来人为之现身说法耳。

既然自告奋勇，承担起“现身说法”的重任，韩氏于是突出暴露妓家之奸谲，戳穿甜言蜜语背后的各种圈套。妓院生活的流动性，本就不太适合于固定视点；加上作家有意写成启悟之书，自是以展现青楼风月为主。文人冶游，古已有之，娼家伎俩，也非一日之功。鲁迅讨论“清之狭邪小说”，从众多记录艳迹的笔记人手，不只说明文化背景，也涉及文体特征。从《青楼梦》之“摹绘柔情，敷陈艳迹”，到《海上花列传》的“记载如实，绝少夸张”[②]，“狭邪小说”作为一种小说类型，总算趋于成熟。

《海上花列传》在小说史上的意义，除了代表一种小说类型的成熟，更因其大胆的文体实验。孙玉声在《退醒庐笔记》中，提及其与韩邦庆讨论长篇小说“通体皆操吴语”的可能性，感慨吴语限于一隅，韩

---

① 参见韩邦庆为此书所写的“例言”，原刊《海上奇书》封底，人民文学出版社1982年版《海上花列传》将其置于卷首。

② 参阅鲁迅：《中国小说史略》第二十六篇“清之狭邪小说”。

作因而无法广泛传播[1]。意识到各方言间的平等("曹雪芹撰《石头记》皆操京语,我书安见不可以操吴语"),与自觉发掘方言所代表的文化价值,二者之间仍有不小的距离。韩氏"独树一帜"的实验,现已得到小说史家的普遍赞赏;但直到今天,纯粹的"吴语小说"仍然难以实际操作。比起北方方言区的作家来,南方各方言区作家对乡土文化(包括口语)的借鉴,其难度更大。

值得注意的是,从《金瓶梅》、《红楼梦》,到本节所探讨的《醒世姻缘传》、《儿女英雄传》和《海上花列传》,都在关注女性命运的同时,尝试采用方言写作。山东方言和北京话,对于大部分中国人来说,并不构成太大的阅读障碍;只有韩邦庆的吴语小说,格外引人注目,因而也多有褒贬。这里不妨"大胆假设":"官话"作为一种中心文体,与关于"英雄·历史"的伟大叙事同构。反过来,"方言"作为一种边缘文体,则与关于"儿女·生活"的琐细描写吻合。如果考虑到妇女地位的边缘性,较为关注妇女命运的作家(不管是咒骂悍妇、实写妓女,抑或是表彰才华出众的佳人、期待文武双全的侠女),其选择方言写作,或许并非偶然。

第四节　士人心态与社会风情——以《儒林外史》为中心

十八世纪中期,清代小说两大杰作《儒林外史》、《红楼梦》相继问世,今人看来,颇有南北相映、瑜亮并称之势。但所谓"言情之作,则莫如曹雪芹之《红楼梦》;讥世之书,则莫如吴文木之

① 见人民文学出版社 1982 年版《海上花列传》附录之《〈海上花列传〉作者作品资料》。

《儒林外史》"[①],乃民初文人追述,当初读者未必有此评价。曹著很快"遍传海内,几于家置一编",光绪初年京师便有"自相矜为红学云"[②];而吴作的大受表彰,则是晚清以后的事情。到二十世纪三十年代,鲁迅还在抱怨《儒林外史》之伟大不被世人理解[③]。经过鲁迅、胡适等人的努力,曹、吴并称的局面方才真正形成。此后,治中国小说史者,大都立专章讨论这两部杰作。

考虑到吴敬梓年长曹雪芹十几岁,小说写作时间在前,再加上《红楼梦》被奉为古典小说创作的顶峰,论者大都以曹著殿后。这里将《红楼梦》及《海上花列传》等提前论述,目的是凸显情欲、家庭以及性别意识在中国小说中的展开。除此之外,还因为在我看来,《儒林外史》是最为文人化的小说;其问世,代表了作为通俗文类的章回小说,得到主流文人的接纳。

在明清两代众多章回小说中,像《儒林外史》那样与当代思想潮流密切相关的,几乎绝无仅有。借助于程廷祚、程晋芳等好友,不难勾稽吴敬梓上承顾炎武、黄宗羲以及颜李学派的思想谱系[④]。抨击八股,复兴儒学,实践"礼乐兵农",《儒林外史》的创作宗旨,带有思想史意识,与一般的文人想象不太一样。作家身份的明朗,创作时间的确定,小说结构的完整,版本流传的清晰,使得此书的研究,可以迅速转入本文探讨。

不讲仙佛,没有鬼神,所述皆为"世间真事","迥异玄虚荒渺之谈",与作者坚定的儒家信仰有关;至于连英雄与儿女也基本搁置起

---

① 易宗夔:《新世说》卷二《文学》,1918年刊本。

② 参阅汪堃:《寄蜗残赘》、李放:《八旗画录》,见一粟编:《古典文学研究资料汇编·红楼梦卷》,中华书局1963年版,第381、26页。

③ 参见《鲁迅全集》第六卷,第220页。

④ 吴敬梓与当代学者的交往以及其所属思想谱系,参见李汉秋:《〈儒林外史〉研究资料》(上海古籍出版社1984年版)第一编;张国风:《〈儒林外史〉及其时代》(台北文津出版社1993年版)第二章。

来,专注于"家常日用,米盐琐屑",则不妨称之为写实精神[①]。这种选择,在艺术上难度很大,清人早就意识到这一点,如卧闲草堂本第六回评语便称:"世间惟最平实而为万目所共见者,为最难得其神似也。"素以"传奇"著称的小说,一旦选择"平实"的日常生活,笔调难以掌握尚在其次,首先碰到的难题,将是长篇小说如何结构。英雄征战、儿女情长或者发迹变泰、鬼神报应,都有足以吸引读者兴趣的完整故事,不难支撑起几十万字的篇幅。日常生活以及风俗画面的展示,则因没有中心情节,无法长久吸引读者,适合于撰写笔记乃至系列短篇小说,而难以结构长篇。在这个意义上,《儒林外史》所面临的挑战,比《红楼梦》要大得多。后者可以从《金瓶梅》以及清初的风月传奇中,吸取不少有益的养分,而前者则很难找到直接的榜样。如果只是笔带讽刺或者善写琐碎,《西游记》以及《金瓶梅》已有成功的尝试;但摒弃赖以支撑全局的中心情节,以主旨的逐渐呈现来结构长篇小说,实在是个创举。

没有中心情节,不等于一地散钱,《儒林外史》自有其独立的结构意识。以王冕故事开篇,目的是"敷陈大义"、"隐括全文";以市井四奇人结尾,则是"高山流水"、"述往思来"。在小说首尾所确立的意义系统中,各色人物纷纷亮相。表面上"乱哄哄,你方唱罢我登场",只是若干风俗场景的推移;可在风俗画的背后,蕴涵着作者"待从头,收拾旧山河"的社会理想。借助于祭泰伯祠的壮举(第三十七回),作者终于直接亮出儒家"礼乐化俗"的大旗。而后便是"贤人君子,风流云散",连"泰伯祠遗贤感旧"也都没能真正展开(第四十八回)。到了小说结尾,泰伯祠已经衰微破败,满目疮痍;对于盛极一时的祭礼,年轻一代只有遥远的追忆:"这些古事,提起来令人伤感,我们不如回去吧!"(第五十五回)修建泰伯祠以及举行祭礼,无论在实际人生、还是

① 参阅卧闲草堂本《儒林外史》第三回评语以及闲斋老人《〈儒林外史〉序》。

小说创作中，都是画龙点睛之笔。作为小说阅读，第三十七回之详细描写祭礼全过程，笔墨实在沉闷。可此回乃作者理想的寄托，更是小说结构的中心，不能等闲视之。卧闲草堂本《儒林外史》的评者深知此中奥妙，故称"本书至此卷，是一大结束"。至于祭泰伯祠在《儒林外史》这部大书中的位置及功用，再没有比以下这段话说得更清楚的了：

凡作一部大书，如匠石之营宫室，必先具结构于胸中。孰为厅堂，孰为卧室，孰为书斋、灶厩，一一布置停当，然后可以兴工。此书之祭泰伯祠，是宫室中之厅堂也。从开卷历历落落写诸名士，写到虞博士，是其结穴处，故祭泰伯祠亦是其结穴处。譬如岷山导江，至敷浅原是大总汇处，以下又迤逦而入于海。书中之有泰伯祠，犹之乎江汉之有敷浅原也。[①]

此等结构意识，同样讲求首尾一致、血脉贯通，但着眼点是"立意"，而不是"事件"，故更像是一篇大文章，而不像刚从说书场中走出来的章回小说。

从金圣叹开始，称小说家深得史汉笔法，读者若不作文章看便是呆汉，已成小说评点中的套语[②]。作为叙事文的不祧之祖，《史记》对古文家与小说家同样具有极大的影响力，泛论"以文章眼光读小说"，几乎无往而不胜，但最能体现中国小说这一特色的，当推《儒林外史》。为了突出作家的社会理想与审美意识，拒绝完整故事的诱惑，转而剪辑起人情世态，小说因此而真正文章化。这在章回小说创作中是个独举，却也并非空无依傍。程晋芳撰《文木先生传》，称博学多才的吴敬梓，好治经，精《文选》，"独嫉时文士如仇"，"又仿唐人小说为《儒林外史》五十卷，穷极文士情态，人争传写之"。无论从文章还是学问着眼，吴氏之贬斥八股，都在情理之中，况且小说对此也有精

---

① 卧闲草堂本《儒林外史》第三十三回评语。

② 如金圣叹评《水浒传》、毛宗岗评《三国演义》、张竹坡评《金瓶梅》、冯镇峦评《聊斋志异》等。

采的表现。倒是"仿唐人小说",不大好落实。第十二回张铁臂事,确实得益于唐人冯翊《桂苑丛谈》、张固《幽闲鼓吹》以及裴铏《传奇》;但此类例子并不多见。经过诸多前辈学者的努力,我们可以判定吴敬梓的写作,从明清笔记那里得到不少启示①。就连今日已经家喻户晓的范进中举和严监生灭灯草,也都是借鉴了刘献廷的《广阳杂记》与阮葵生的《茶余客话》。所谓"唐人小说",在这里当理解为记逸事,录见闻,作意好奇,以及兼擅文情与笔力。就像冯梦龙《古今小说序》提及"唐人选言,人于文心;宋人通俗,谐于里耳";前者代表逸事、志怪与传奇,后者则包括话本小说以及后来崛起的章回小说。小说之分唐宋,主要依据文体(文言或白话),但也有将其推衍至风格之雅俗的。程晋芳正是在此意义上,穿越文言小说与白话小说的边界,将《儒林外史》与唐人小说直接挂上钩。与之相映成趣的,还有金和之将吴著与《阅微草堂笔记》比较,称其"体例精严,似又在纪书之上"②。吸纳大量的文人轶闻与社会风情,这是吴、纪二书相似处;后者仍保留古雅而松散的状态,而前者则努力将其交织成一有机整体。将文言小说网罗轶闻洞达人情的特长,与章回小说讲述故事结构长篇的能力结合起来,便有了《儒林外史》的"一身而两任"。实际上,后世的学步者,如韩邦庆、李伯元、吴趼人等,都是同时创作文言小说与章回小说。也就是说,章回小说之日益文人化,以及真正走出说书传统,"唐人小说"的介入起了很大作用。至于由此而产生"虽云长篇,颇同短制"的结构模式,在晚清更是成为时尚,对其是非功过的评述,留待下章。

小说中一唱三叹的祭泰伯祠,不只表达礼乐化俗的社会理想,成为小说结构的中心,更提供一种苍凉的诗意与悠远的历史感。吴氏

---

① 参见何泽翰:《〈儒林外史〉人物本事考略》第二编,上海古籍出版社 1985 年版。

② 参见金和同治八年为苏州群玉斋本《儒林外史》所作之《跋》。

《金陵景物图诗·雨花台》有云："缓步上平冈，怀古寻断碣。其旁冢累累，其下藏碧血。"最后两句"都人修礼乐，用以祀仓颉"，更可与小说相参照。正因为有此诗意与温情，以讽世著称的《儒林外史》，嬉笑怒骂时多留余地，不至于赶尽杀绝。小说中最为精采的范进中举、马二先生游湖，以及王玉辉鼓励女儿殉夫，都处理得恰到好处，嘲讽中尚有恻隐之心。

基于对人性弱点的洞察，以及对社会并未彻底绝望，在开口便叫破"功名富贵"四字的同时，对读书人的文行出处并不持绝对态度。杜少卿的天下无道则隐，固然值得敬仰；萧云仙的君子以自强不息，同样符合儒家理想。即便是作者极力嘲笑的"富贵梦"，仍有值得回味的笔墨。鲁小姐满脑子科举功名，新婚燕尔便"制义难新郎"（第十一回）；王太太所嫁非人，"气成了一个失心疯"（第二十七回）。此等事固然可笑，但笑声中不无苦涩与悲凉——这便是芸芸众生（尤其是将一切希望寄托在男人身上的妻子）的真实命运。比起此前此后居高临下，以无限的道德优越感横扫一切的讽世之书来，《儒林外史》的"感而能谐，婉而多讽"确实不可多得。鲁迅将其与"大不近情"、"已同谩骂"或"辞气浮露，笔无藏锋"者相区别，依据的是"秉持公心"[①]。很难说其他讽刺小说家都"私怀怨毒"，在我看来，以嘲世中是否包含"诗意"、"温情"与"自我反省意识"来判别高下，或许更合适些。作为读书人的自我批判，《儒林外史》除了对科举与时文声色俱厉，余者多"笔有藏锋"。到了晚清，讽刺对象一转而为官吏，自觉"清白"的小说家，抨击时弊时因而极少反省自己的立场，笔墨虽则酣畅淋漓，却失之溢恶与张皇。

---

① 在油印讲义《小说史大略》中，《儒林外史》与《官场现形记》同归"谴责小说"；刊行《中国小说史略》时，鲁迅方才将二者分开，并高度评价前者。参见《鲁迅小说史大略》（陕西人民出版社 1981 年版，第 111—118 页）和《鲁迅全集》第九卷，第 220、282 页。

第十三章　中国小说之转型

二十世纪初年，一场号为“小说界革命”的文学运动，揭开了中国小说史上新的一页。“小说界革命”的口号，虽然直到1902年才由梁启超在《论小说与群治之关系》中正式提出，但戊戌前后文学界对域外小说的介绍、对小说社会价值的强调，以及对别具特色的“新小说”的呼唤，都可视为小说界革命的前奏。也就是说，戊戌变法在把康、梁等维新志士推上政治舞台的同时，也把新小说推上了文学舞台。

对于主要活跃于世纪转折期的新小说家来说，除了强烈的变革愿望，再就是同样强烈的“世纪意识”。诗文及小说论中随处可见“二十世纪”的字眼，所谓“二十世纪系小说发达的时代”、“二十世纪开幕，为吾国小说界发达之滥殇”[①]，更是激动人心的预言。这一“预言”，如今已被历史所证实。当我们描述中国小说发展的历史时，不能不把二十世纪初域外小说输入所造成的刺激与启迪，作为中国小说嬗变的主要原因，并将其视为“二十世纪中国小说”的起点。

这里不准备展开对“二十世纪中国小说”整体特征及发展趋向的论述，只是探讨晚清及“五四”两代作家如何成功地揭开中国小说转型这场史剧的大幕。

---

① 参阅计伯:《论二十世纪系小说发达的时代》(《广东戒烟新小说》1期，1907年)、耀公:《小说与风俗之关系》(《二十世纪中国小说理论资料》第一卷，北京大学出版社1989年版)。

第一节 域外小说的刺激与启迪

域外小说的输入，以及由此引起的中国文学结构内部的变迁，是二十世纪中国小说发展的原动力。可以这么说，没有从晚清开始的对域外小说的积极介绍和借鉴，中国小说不可能产生如此脱胎换骨的变化。对于一个文学上的"泱泱大国"来说，走出自我封闭的怪圈，面对域外小说日新月异的发展，并进而参加到世界文学事业中去，并不是一件轻而易举的事情——特别是关键性的第一步。更何况，对域外小说的借鉴，并非只是简单的模仿，这里面蕴藏着两种文学理想之间的互相碰撞与互相妥协。在一系列富有成效的"对话"中，中国的翻译家、小说家们以其逐渐变化着的文学眼光解读域外小说，并创造中国式的"现代小说"。这里需要的不只是描述众所周知的中国作家接受域外小说这一事实，更需要考察域外小说借助什么样的手段、通过什么途径进入中国，并最终影响中国小说的发展进程。

清末民初中国文人对待域外小说的态度，大致经历了从漠视到消极接受，到积极接受，到自觉模仿，再到走向独立创造的过程。新小说家对同时代人介绍进来的域外小说的消化与借鉴，基本上是成功的。五四作家之所以能够打开一片新天地，其中一个重要原因，便是根据自己的审美理想，选择了另外一批更契合其文学趣味的域外文学作为模仿与借鉴的对象。

中国政治家的开眼看世界，的确早在第一次鸦片战争前后便已开始，这有林则徐主持编译的《四洲志》和魏源编纂的《海国图志》为证。而中国作家之借鉴域外文学，则整整落后了半个世纪。一直到

戊戌变法前后，域外小说的译作，仍是寥若晨星①。转折的契机，主要不是文学，而是政治。1897年康有为刊行《日本书目志》，其中“小说门”收入日本小说（包括笔记）1058种，并有“识语”云：“亟宜译小说而讲通之。”同年，严复、夏曾佑作《本馆附印说部缘起》，论述小说功用甚详。第二年，梁启超撰《译印政治小说序》，更明确地表示：“今特采外国名儒所撰述，而有关切于今日中国时局者，次第译之，附于报末。”自此以后，域外小说的翻译介绍，才得到晚清思想文学界的真正重视。康、梁之所以一呼百应，使翻译小说突然间身价百倍，实有赖于一并不确实的传闻：“且闻欧、美、东瀛，其开化之时，往往得小说之助。”② 既然中土原有小说，“综其大较，不出海淫海盗两端”③，要促进中国社会之改良，自然也就只能借助于翻译小说了。

当梁启超提倡译印政治小说时，着眼点在改良群治；而林纾之翻译《巴黎茶花女遗事》，则主要是为了消愁解闷。二者都没意料到，其工作将对中国小说艺术形式变革产生如此巨大的影响。到周桂笙、徐念慈等人开始译介域外小说，已是相当自觉地肯定其艺术价值，并以之作为中国小说创作的楷模，这从他们为小说译本所写的序跋和评语中可以看出。而1909年鲁迅、周作人兄弟出版《域外小说集》，更是以介绍西洋小说的现代思想和艺术技巧为己任，希企“异域文术新宗，自此始入华土”。④

选择什么样的翻译方法，实际上与译者和读者大众对域外小说的理解和评价大有关系。自从蠡勺居士作《〈昕夕闲谈〉小叙》，以域外小说为“广中土之见闻”的绝好材料，论述翻译小说“知风俗”功用

① 如《意拾喻言》(1840年)、《谈瀛小录》(1872年)、《一睡七十年》(1872年)、《昕夕闲谈》(1873—1875年)、《安乐家》(1882年)、《海国妙喻》(1888年)、《百年一觉》(1894年)等。

② 几道、别士：《本馆附印说部缘起》，《二十世纪中国小说理论资料》第一卷。

③ 任公：《译印政治小说序》，《二十世纪中国小说理论资料》第一卷。

④ 周树人：《〈域外小说集〉序言》，《二十世纪中国小说理论资料》第一卷。

的文字便屡见不鲜。后来，据说又可以当“政治教科书”，还可能是“有趣的故事”。如此看待域外小说，自然很难理解鲁迅《〈域外小说集〉序言》所说的“收录至审慎，迻译亦期弗失文情”。说读西洋小说可以考察异国风情，借鉴政教得失，实际上蕴藏着一种根深蒂固的偏见，即对域外小说艺术价值的怀疑。那种漫不经心的“意译”，除译者的理解能力外，主要原因还在于并不尊重原作的表现技巧，甚至颇有声称窜改处优于原作者。这就难怪随着理论界对域外小说的评价日渐提高，翻译家的工作态度方才严肃起来，并出现鲁迅等人“直译”的主张和实践。

小说的翻译和论者的推荐，跟广大读者的欣然接受并不总是同步进行的，有时候甚至是风马牛不相及。外国作家在中国的声誉，以及小说译本的出版，取决于许多偶然因素，不一定与其艺术价值之高低直接对应。但中国读者的接纳哪一位作家哪一部作品，一般都有明显的思路可以追寻，并非只是一代人的心血来潮。这里需要厘清的是，到底哪些是表面的声誉，哪些才是实质性的影响。

在晚清读者心目中，最伟大的外国作家，或许当推法国的福禄特尔（今译“伏尔泰”）。伏尔泰不说是唯一的，也是少数几个常被梁启超们挂在嘴边，作为小说的确有功于社会进步的最佳例证。其实，论者很可能全都没读过这位“大文豪”的作品，因这二十年间根本就没译过他的小说。一位没有汉译作品的小说家，虽然在中国久享盛名，很难设想其对中国读者会有直接而且深刻的影响。另外两位在晚清同样名满天下的英国小说家李顿和迪斯累里，命运也大致相同：前者只有一部《阿罗小传》出版，后者则连这点运气都没有。

译本多不等于接受者就多。林纾以哈葛德为“西国文章大老”[①]，几乎是见一本译一本。哈氏小说的中译，绝大部分都是林氏

① 林纾：《〈斐克迩劫后英雄略〉序》，《二十世纪中国小说理论资料》第一卷。

的手笔。中国读者不见得不喜欢"伦敦小姐之缠绵和非洲野蛮之古怪"[1]，但新小说家并不希望以之为"文章楷模"。除林纾在《剑腥录》第三十三章自称采用哈葛德笔法外，晚清新小说中很难找到哈氏的影响。与此相反，小仲马的《茶花女》则迅速为中国读者和作家所接纳与模仿，明显的例子可以举出钟心青的《新茶花》、何諏的《碎琴楼》、林纾的《柳亭亭》、苏曼殊的《碎簪记》和徐枕亚的《玉梨魂》等。就实际影响而言，孤零零一部《茶花女》，就远远超过哈葛德所有 32 种小说译本。

翻译家之理解原作、新小说家之模仿译本，很大程度受制于中国读者的期待视野。最明显的，莫过于对小说教化功能的强调。选择政治小说、科学小说作为主要译介对象，着眼点自然是其有利于"改良群治"。至于侦探小说，读者明明是喜欢其娱乐色彩，以及变幻莫测的布局技巧，论者却偏要从"立志"、"尚武"、"法律"、"平权"等方面作文章，似乎非此不足以说明其价值。

晚清文坛上，域外的政治小说、科学小说、侦探小说呼声都很高，可实际上，侦探小说译作的数量远远超过前两类。尽管前两者名声更大，更能体现"改良群治"的政治意图，可后者惊险曲折的情节一下子吸引住中国读者，不待号召就源源不断地涌入。对于擅长鉴赏情节的中国读者来说，欢迎政治小说和科学小说，主要是服从"文以载道"传统；而接纳侦探小说，方才是基于艺术趣味。域外的言情小说、社会小说当然也受欢迎，但因中国古已有之，且不乏佳作，读者并不觉得特别新奇。既有新鲜感，又能跟原有口味接轨，这样的域外小说，才可能风靡全国，而侦探小说正好具备这一条件。从读"故事"的角度，晚清翻译家不理睬理论家的宣传，冷淡了伏尔泰，而钟情于柯

---

① 参阅《祝中俄文字之交》，见《鲁迅全集》第四卷，人民文学出版社 1981 年版，第 459 页。

南道尔;同样是从读"故事"的角度,晚清翻译家在译作中删去与故事进程关系不大的心理刻划与场景描写。而这,不能不限制其艺术视野,也不能不降低其译作的艺术水准。

新小说家的这种审美选择,在其时"畅销书"(实际上无法统计当年小说的印数,只能以种数计)的排列上,体现得更为充分。在1896至1916年出版的翻译小说中,种数第一的是柯南道尔(32种),第二是哈葛德(25种),并列第三的是凡尔纳和大仲马(17种),第五则是押川春浪(10种)。这一域外小说在中国的排名榜,"五四"时代发生巨大变化。代之而起最为走红的作家,依次是托尔斯泰(15种)、莫泊桑(13种)、屠格涅夫(8种)、契诃夫(6种)、泰戈尔(5种)。两代人之间略有交叉,比如托尔斯泰的书,新小说家也给予好评,晚清便有译作出版。但总的来说,柯南道尔、哈葛德、凡尔纳属于清末民初的新小说家,而托尔斯泰、屠格涅夫、契诃夫则属于五四作家。

单以译本种数论英雄,固然有点冒险,但上述两代人的选择,并非偶然,故不妨将其作为艺术思潮演进的表征。略作比较,我们不难发现,这两代人的选择,有如下几个明显的差别:首先,新小说家喜欢的,几乎全是长篇小说;而"五四"作家赞叹不已的莫泊桑、契诃夫则是短篇小说的大师,其余三家也都兼擅长、短篇。其次,新小说家选择的侦探小说、英雄传奇、科学小说,在其时的西方,基本作为"通俗文学"看待;而得到"五四"作家青睐的,大都是属于"严肃文学"范畴的社会小说。最后,新小说家之所以注重"长篇"偏爱"通俗",很大原因是没有摆脱"情节中心"的阅读心理,希望看到的是"有趣的故事"。而"五四"作家明显换一种读法,用茅盾的话来说,便是改为读"情调"和"风格"[①]。这就难怪他们要作出与新小说家截然不同的选择。

---

① 《评〈小说汇刊〉》,《文学旬刊》43期,1922年。

第二节　传统的创造性转化

如果说在二十世纪初期的文学变革中,话剧基本上取法西方,散文更多地继承传统,小说则是接受新知与转化传统并重。不是同化,也不是背离,而是更为艰难而隐蔽的"转化",使传统中国文学在小说转型中发挥了不容忽视的作用。为了论述的方便,上一节突出域外小说的刺激与启迪,这里将着重讨论传统的创造性转化。

论述二十世纪最初三十年中国小说转型中传统文学的创造性转化所起的作用,面临的第一个难题是,研究对象不只很少提供可资直接引用的论据,反而冒出许多反面的证词。也就是说,新小说家不大论及他们接受西洋小说的影响,面强调其与传统中国小说的联系;反之,"五四"作家则大都否认他们的创作与传统小说有直接的联系,面突出域外小说的影响。关键不在于对吴趼人、林纾或者鲁迅、叶圣陶的说法加以辨证,而是必须说明,为何那么多真诚而且精明的作家,会同时产生这么一种显而易见的"错觉"。

除了策略的考虑,作家们之所以不大谈论传统的创造性转化,主要原因在于,这种"转化",是在作家不自觉的状态下完成的。对于"五四"作家来说,幼年时代熟读经史、背诵诗词,以及明里暗里翻看《三国》、《水浒》,只是一种必要的人文修养,或无功利的娱乐,并没想到从中学习什么写作技巧。而青年时代如痴如醉地啃读域外小说,却颇具学习借鉴之心:"一半果是欲介绍他们的文学艺术来,一半也为的是欲介绍世界的现代思想。"[①] 这就难怪他们创作小说时,理直气壮地以域外小说为榜样。偶尔也会师法"传统",但有意无意间将

① 郎损(沈雁冰):《新文学研究者的责任与努力》,《小说月报》12卷2期,1921年。

其西洋化并进而合理化。一方是无意中接受,一方却是有意去模仿。尽管后世的研究者可能对那无意中接受的观念如何歪曲模仿的对象、限制模仿的效果更感兴趣,"五四"作家则大多只意识到后者而忽略了前者。还不只是前者"得来全不费工夫",故视而不见,后者"踏破铁鞋无觅处",故弥足珍贵;更因为传统文学更多地作为一种修养、一种趣味、一种眼光,化在作家的整个文学活动中,而不是落实在某一具体表现手法的运用上。无疑,具体而可视的"手法",比起抽象而隐晦的"趣味",更容易为作家和读者所感知。

新小说家的情况恰好相反。梁启超、吴趼人、刘鹗等人的实际创作,已经突破了旧的格局,可仍喜欢使用传统的批评术语。大家似乎都有"以中化西"的愿望,只不过不像林纾表达得那么直白而已。在借鉴域外小说技巧的同时,尽量在传统文学中寻找对应物(比如"史迁笔法"之类);一旦证明古已有之,用起来自然更得心应手。接受外来文化,本来就有重新选择、解释传统的权利,"以中化西"也无可厚非,只要不过于离谱。可这么一来,很容易造成一种错觉,似乎并没接受什么新东西,只不过是"出土文物"。殊不知"文物"之所以"出土",也必须借助新的眼光。不理解这一点,单从言论及术语判断,新小说家可能显得很旧。

也许更重要的是,新小说家和"五四"作家接受的不仅仅是中国古典小说,而是整个中国文学传统的影响。单从小说的承传,确实无法说清从《儒林外史》到《狂人日记》的嬗变。只有将其置于二十世纪初整个文化变迁的大背景下,才能纠正上述并不轻微的"错觉"。在东西方文化碰撞与交汇中演进的中国小说,既不可能完全固守传统,又不可能被西方小说所同化,而是在诸多个平行四方形的合力作用下蹒跚前进。起码我们可以指出如下四种作用于二十世纪初中国小说演进的"力":(1)中国古典小说传统的继承;(2)域外小说表现技巧的移植;(3)传统文体的渗入小说;(4)西洋诗文的熏陶。在我看来,

对中国小说转型影响最大的，除了域外小说技巧的移植，便是传统文体之渗入小说。而这，与小说作为一种重要文类，从文学结构的边缘向中心移动密切相关。

晚清小说界革命的最大功绩，在于极力提高小说和小说家的地位。“小说为文学之最上乘”，这是一句不着边际的“大话”，但并非毫无意义。它意味着小说成为文坛的杰出代表，读者阅读时，可望从中得到各种文学形式所特有的魅力；作家写作时，自然也有权利从其他文学形式获得更多的灵感。晚清小说评论家用十分夸张的语调，表达了异乎寻常的自信：新小说“宜作史读”，“宜作子读”，“宜作志读”，“宜作经读”；“可作风俗通读”，“可作兵法志读”，“可作唐宋遗事读”，“可作齐梁乐府读”[①]。一句话，整个人类文化的精华，都凝聚在新小说中。如此“博大精深”的新小说，创作时自然应该兼收并蓄：

> 小说中非但不拒时文，即一切谣俗之猥琐，闺房之诟谇，樵夫牧竖之歌谚，亦与四部三藏鸿文秘典，同收笔端，以供馔箸之资料。[②]

新小说未必真的包含那么丰富的人类文化，可小说家确实从其他文学形式获得不少灵感。笑话、轶闻、答问、游记、小品、寓言、书信、日记等等，都曾为新小说叙事模式的形成提供了必要的养分。

新小说家创作小说，可能为了高尚的政治，也可能为了并不怎么高尚的金钱。中国古代文人虽也有润笔之说，却非定例，带有私人酬谢性质。随着近代出版业与稿费制度在中国的形成，作家的精神产品可以直接转化为生活资料。不过，开始时并非所有的文学创作都能拿到稿费，只有得到读者欢迎、发行量大因而出版商有利可图的小说，才给作者发稿费。作笔墨生意，名家自然多占点便宜，但常人也

① 《读新小说法》，《二十世纪中国小说理论资料》第一卷。
② 蛮：《小说小话》，《二十世纪中国小说理论资料》第一卷。

可从中得到好处，千字二元也还是颇有诱惑力的。本来不过译着玩、写着玩，能发表就很不错了，没想到还能拿稿费。不少读书人因此“把考书院博取膏火的观念，改为投稿译书的观念了”[①]。清人龚自珍的牢骚“著书都为稻粱谋”，到了晚清，方才真正变为现实。李伯元、林纾之所以谢绝荐举，不求仕进，固然有政治上的原因，可也跟他们靠著译小说同样生活得很好不无关系。中国文学史上第一次有了真正意义上的职业作家，而这些职业作家又只能是小说家，这对晚清小说的发展影响甚大。

1905年后，科举路绝，小说又有利可图，读书人于是蜂拥到这块宝地上来“淘金”。寅半生《小说闲评·序》的描述，虽略有夸张，却不无道理：

> 十年前之世界为八股世界，近则忽变为小说世界。盖昔之肆力于八股者，今则斗心角智，无不以小说家自命。

搞政治的写小说，牟生计的写小说，本来只对诗文辞赋感兴趣的，也跟随时代潮流转向小说。一时间，小说园地聚集了各路英雄，各自拿出看家本领，小说面貌于是悄然改变。并非故意要写得不像小说，而是积习难改，一出手便是如此。钻研了几十年词章或八股，你要他写小说时不带出词章或八股的味道，能行吗？梁启超著小说，当然不会忘记他那“笔锋常带情感”的“新文体”长于论辩，林纾也不会放弃他那古文家的架子，非让你领略史迁笔法不可；苏曼殊可以发挥他的诗画才能，徐枕亚则坚信他的尺牍绝对哀感顽艳。不管你如何评价，这么一大批本来不一定以写小说为业的才子，全都涌人小说界，必定出现许多“体例不合”的小说。其实，不合体例的小说多了，也就成了一种新的小说体例。正是各种各样的“变体”，使得中国小说从相对单

① 参阅包天笑《钏影楼回忆录》(香港大华出版社1971年版)“在小说林”和“译小说的开始”两节。

调的模式中解放出来，呈现无数种发展的可能性——尽管并非每种可能性都有转化为现实性的机遇。

不管是新小说家，还是"五四"作家，对传统文学的借鉴，都不是一种简单的"接受"，而是复杂得多的"转化"。引入小说中的笑话、轶闻、答问、游记、日记、书信，已成为小说整体的有机组成部分，具备新的表现形态与结构功能。《二十年目睹之怪现状》中的笑话，不同于吴趼人《新笑林广记》中的"笑话小说"；《官场现形记》中的轶闻，也不同于李伯元《南亭笔记》中的"名人趣事"。同样，梁启超《新中国未来记》中的"论时局两名士舌战"，不能等同于其政论文《论进步》和《破坏主义》；刘鹗《老残游记》中的"大明湖游记"，也不能等同于《乙巳日记》中的"虎丘游记"。作本事索隐，或把握作家的创作构思，有必要指出二者之联系；但若谈论其艺术价值，二者则不可同日而语。值得关注的，不是笑话或游记的独立价值，而是其与它种小说因素的结合。

由于大量笑话、轶闻的插入，晚清长篇小说结构松散，为短篇小说的崛起提供了方便。更重要的是，它使部分作家开始尝试采用倒装叙述和限制叙事。由于"答问"的启迪，新小说家创造了"似说部非说部"、"似论著非论著"的小说形式，以议论而不是以情节为结构中心，这对传统中国小说的叙事结构是个巨大的冲击。借鉴游记手法，把心理描写局限于旅人一身，把故事讲述隶属于旅人耳目，把景物呈现依附于旅人脚步，这么一来，长篇小说无意中突破了传统的全知叙事。至于采用日记体书信体形式讲述故事，更是不可避免地抛弃了传统的说书人腔调。倘若注重人物思绪并突出作家审美个性，更可能因不再采用连贯叙述、也不再以情节为结构中心，而全面突破传统小说的叙事模式。[①]

---

① 参阅陈平原：《中国小说叙事模式的转变》下编，上海人民出版社 1988 年版。

"史传"与"诗骚",既是文学形式,又是审美精神。强调引"史传"、"诗骚"入小说由来已久时,我主要着眼于前者;突出新小说家和"五四"作家所受"史传"和"诗骚"传统的影响,则主要着眼于后者。"史传"传统诱使作家们热衷于以小人物写大时代,一旦把历史画面的呈现局限在作为贯串线索的小人物视野之内,小说便突破了传统的全知叙事。"史传"传统既促成了小说叙事角度的转变,又严重地限制了这一转变的真正完成。作家往往为了"补正史之阙",而轻易抛弃视角人物,转而大写有关时局的各种琐事逸闻。"诗骚"传统,使得中国文人先天地存在着接纳"抒情诗的小说"的可能性①。引"诗骚"入小说,突出情调和意境,强调即兴与抒怀,必然大大降低情节在小说整体布局中的重要性,为中国小说叙事结构的转变铺平了道路。

"史传"和"诗骚",作为中国叙事文学发展的两大精神支柱,不单自身影响中国小说叙事模式的转变,还制约着小说家引其他文学形式入小说的方向和效果。新小说家注重"史传",故热衷于引轶闻、游记入小说;"五四"作家注重"诗骚",故对引日记、书信入小说更感兴趣。新小说与"五四"小说的基本面貌,与两代作家对这两种文学精神的不同选择有关。

第三节 小说的书面化倾向

小说界革命的发生与发展,以及新小说的迅速占领上海和其他沿海城市的文坛,很大程度上依赖于整个文化背景的变迁。除了都市文化心理的形成、市民价值观念的凝定这些小说发展的"常数"外,晚清还有政治革命思潮的激荡以及新教育的崛起这两个不容忽视的

① 周作人:《〈晚间的来客〉译后记》,《点滴》,北京大学出版部1920年版。

重要因素。前者直接促成了“小说界革命”口号的提出，是晚清文学变革的主要动力；后者孕育出一大批新小说的作者与读者，逐步完成了中国小说从古典形态向现代形态的过渡。可是，在所有制约、规范着新小说发展趋向的文化因素中，最重要的当推印刷业和新闻业的发达。由于新技术的输入以及读者求知欲望的增强，书籍出版迅速繁荣，晚清以降，小说的种数和销量急剧上升。只是书籍出版古已有之，数量的增加，不足以说明晚清小说嬗变的方向。追究中国小说之转型（尤其是叙事模式的转变），现代新闻业的迅速崛起，或许更值得重视。

1815 年 8 月 5 日，马礼逊在马六甲出版了第一个中文近代期刊《察世俗每月统记传》，而中国人自办的近代化报纸，则当推伍廷芳 1858 年于香港创办的《中外新报》。到了十九世纪下半叶，中国人自办的报刊才大量涌现。1815 至 1861 年间总共才出版 8 种中文报刊，而 1901 年《清议报》统计全国存佚报刊时，则列有 124 种。辛亥革命后，“‘人民有言论著作刊行之自由’，既载诸临时约法中，一时报纸，风起云涌，蔚为大观”[①]，全国报刊增至 500 种之多。袁世凯上台后，封闭查禁，威逼利诱，新闻界顿显萧条。只不过报纸杂志的日益繁荣已成必然之势，可能因政治高压而遭受暂时挫折，却不会因此而停止前进的步伐。到 1921 年，全国已有报刊 1104 种，而到 1927 年则达到 2000 种。

与报刊的日益繁荣相一致，专门的小说杂志应运而生。晚清的各类报纸以及政治、教育、经济、农业等专门刊物，也都刊载一点小说以招徕读者。但真正影响小说发展的是报纸文艺副刊与专门文学杂志的出现。1897 年，严复、夏曾佑为《国闻报》作《本馆附印说部缘起》，计划“广为采辑”小说并“附纸分送”，只是这计划并没有

① 戈公振：《中国报学史》，三联书店 1955 年版，第 178 页。

实现。

1897 年上海《字林沪报》设副刊《消闲报》，日出一张，随报分送；1900 年《中国日报》辟副刊《鼓吹录》。此后，大部分报纸都腾出固定的版面设置文艺副刊（有固定刊头的，也有不固定刊头的）。文艺副刊篇幅不大，每期不过三五千字，但能量不小。除了报纸发行一般比杂志大，读者面也比杂志广，更有出版周期短、频率高等优点。五四时期四大文艺副刊（《时事新报·学灯》、《民国日报·觉悟》、《晨报·晨报副镌》和《京报·京报副刊》），就曾在文学革命中发挥过不容忽视的积极作用。

中国最早的文学杂志《瀛寰琐记》创刊于 1872 年，其中除蠡勺居士翻译的英国小说《昕夕闲谈》外，余者都是诗文。1892 年韩子云独力创办《海上奇书》，主要发表自己的长、短篇小说，再配上一些前人的笔记。从 1872 至 1897 这 25 年中，总共才出现 5 种文学期刊（其中 3 种乃《瀛寰琐记》的改版），而从 1902 至 1916 这 15 年间，创办的文学期刊有 57 种，1917 至 1927 年则达到 143 种。这些文艺杂志上刊载的作品，小说所占比例最大。至于以“小说”命名的杂志，单就目前掌握的材料，在 1902 至 1917 年间，就曾出现过 29 种。[①]

大概谁也不会否认，杂志（尤其是小说杂志）在文学革命中所起的关键作用。首先，从《新小说》开始，每批作家、每个文学团体都是通过筹办自己的刊物来实践其艺术主张的。晚清文学团体不多，其文学主张也比较朦胧，同一时期不同杂志间的差别，更多地受制于读者趣味与书刊市场。“五四”可就不一样了，多有通过刊物来呼唤同道、造成风气者。从 1921 至 1923 年，共出现 40 多个文学团体 52 种文学杂志；到了 1925 年，“先后成立的文学团体及刊物，不下一百

① 参阅陈平原：《二十世纪中国小说史》第一卷第二章《商品化倾向与书面化倾向》，北京大学出版社 1989 年版。

余”,而且都有明确的文学主张[①]。第二,作家亲自创办或编辑文学杂志。晚清及“五四”期间,绝大部分有名的文学杂志的编辑,本身都是其时著名的文学家。第三,这两代作家的绝大部分作品,都是先在报刊上发表,而后才结集出版的。可以毫不夸张地说,这是一个以刊物为中心的文学时代。这就使得作家们在创作时不能不考虑报刊刊载或连载这一传播方式本身的特点。为适应这一特点,新小说和五四小说发生了一些并不细微的变化。

批评新小说家创作态度不太认真,朝脱稿而夕印行,顷刻间名满天下,这自然在理,但不能忽略报纸杂志对作家创作构思的制约。当年梁启超创办《新小说》,就估计到报刊连载小说这一先天性缺陷:

> 一部小说数十回,其全体结构,首尾相应,煞费苦心,故前此作者,往往几经易稿,始得一称意之作。今依报章体例,月出一回,无从颠倒损益,艰于出色。[②]

待全书完稿增删数遍后才正式发表,自然是最理想的,可晚清杂志等米下锅,只好随写随刊。绝大部分新小说都是写一回,刊一回;作家生活变故、兴趣转移或者杂志停刊,小说也就戛然而止。就算按计划写完全书,也因并非一气呵成,旷日持久、断断续续的写作,使得小说“前后意见矛盾者,宁知多少”。[③]

报刊连载小说,固然因作家随写随刊,容易缺乏整体感,可也逼得作家在单独发表的每一回上狠下功夫:

> 寻常小说一部中,最为精采者,亦不过十数回,其余虽稍间以懈笔,读者亦无暇苛责。此编既按月续出,虽一回不能苟简,

---

① 参见《最近文艺出版物编目》,《星海》(上),上海商务印书馆1924年版;茅盾:《〈中国新文学大系·小说一集〉导言》,《中国新文学大系·小说一集》,上海良友图书公司1935年版。

② 《新小说》第1号,《新民丛报》第20号,“绍介新刊”栏,1902年。

③ 梁启超:《新中国未来记·绪言》,《新小说》第1号,1902年。

稍有弱点，即全书皆为减色。[1]

何谓"虽一回不能苟简"？并非指每回都必须认真构思，而是要求每回都能吸引读者。《红楼梦》何尝不是每回都不苟简，可拿来报刊连载，效果未必很好。就因为《红楼梦》虽也用"欲知后事如何，且听下回分解"之类说书套语，却并非严格按章回为单位构思，而更注重小说的整体结构。报刊连载则要求每回自成段落，自含趣味，每次阅读都能得到一点享受（艺术的或娱乐的），大概谁也不喜欢每次阅读那么三两千即使十分精采但没头没尾的文字。这一报刊连载小说的特点，从一开始就逼得作家调整自己的笔墨。

1892年韩子云创办《海上奇书》，连载自撰的章回小说《海上花列传》和文言小说《太仙漫稿》，先是半月一期，后因"刻期太促，脱稿实难"，第十期起改为一月一期。很可能有人抱怨杂志连载小说读起来不过瘾，这才引出韩氏一番自我辩解，申明这种作家时写时停、读者时读时歇的妙处。无独有偶，二十年后，徐枕亚也因读者连连函索尚未连载完毕的《玉梨魂》，而故作高深，指责读者不懂读"报章小说"的奥秘。要求读者"日阅一页"，然后掩卷沉思半月，"思之累日而竟不得"，这才接读下文[2]。如此高雅的读法，恐怕举世难觅知音。表面上是作家理直气壮地教训读者，实际上"报章小说"正努力适应读者的欣赏趣味。

报纸杂志篇幅有限，一部长篇小说须分一年半载甚或三年两载才能刊完。如果"报章小说"这一特征无法改变，适应读者趣味的方法只有两个：一是刊出部分章节，引起读者关注，然后中途刹车，另出单行本；一是保证每次刊出的一两回情节相对完整，能自成起讫。第一种方法常常成了中断连载的理由，读者往往等不到其"翘首以待"

---

① 《新小说》第1号。

② 韩子云：《太仙漫稿·例言》，《海上奇书》第6期，1892年；徐枕亚：《答函索〈玉梨魂〉者》，《民权素》第2集，1914年。

的全璧;第二种方法不但切实可行,且明显影响晚清作家的创作构思,更值得注意。

读者要求在每期杂志上都能读到完整的故事,这就迫使作家在寻求每回小说自成起讫的同时,相对忽略了小说的整体构思。长篇小说于是很容易变成短篇小说的集锦。这对于长篇小说来说,可能是一种难以避免的灾难;而对于短篇小说,却是千载难逢的好机会。晚清长篇小说中难得找到结构完整的,可从这些不完整的长篇小说中,却不难剪裁出颇为出色的短篇或中篇小说——假如愿意的话。既然如此,何不更多地采用轻便自由新鲜活泼、更适应于报刊登载的短篇小说呢?实际上1906年吴趼人、周桂笙编《月月小说》,就开始提倡短篇小说。此后,小说杂志一般都兼刊长、短篇,而且后者所占比重越来越大。

也许,报刊连载与书籍出版对于小说形式的决定性影响,主要还不在于这些有形的变异,而在于促使作家认真思考并重新建立作者与读者之间的关系。小说创作不再是藏之名山传之后世的事业,也很难再披阅十载增删五次了,而是"朝甫脱稿,夕即排印,十日之内,遍天下矣"[①]。古代小说家好多生前不曾刊印自己的作品,而晚清小说家迟则十天半月、快则一两天,就能见到自己的精神产品以书面形式与读者见面。这是一个很大的刺激。作家不再拟想自己是在说书场中对着听众讲故事,而是明白意识到坐在自己的书桌前,给每一个孤立的读者写小说。说起来很简单,似乎不过是"一念之差",可在中国,却是走了几百年的历程才真正完成的小说观念的转变。

一旦意识到小说传播方式已从"说—听"转为"写—读",那么说书人腔调就不再是必不可少的了。在逐步取消"且听下回分解"之类的说书套语和楔子、回目等传统章回小说的"规矩"的同时,许多原来

① 解弢:《小说话》,上海中华书局1919年版,第116页。

属于禁区的文学尝试——包括叙事方式的多样化，也都自然解冻了。自觉意识到小说是写给读者读的，而不是说给听众听的，这“一念之差”，使得许多原先不可想象的表现手法，一下子变得很好理解也很好接受了。梁启超等人推崇“一起之突兀”，这在说书场中或许无法运用，印在纸上却一点也不神秘。至于吴趼人、林纾等人固定小说视角的努力，《新中国未来记》中的长篇论辩与《老残游记》中的风景描写，也都只有放在桌面上才能品味出来。

晚清小说的书面化倾向已经相当明显，但其给予叙事方式革新的便利，尚未得到充分利用。“五四”作家之所以能初步完成中国小说叙事模式的转变，其中一个重要原因，便是其更加自觉地与传统说书人决裂。中国小说叙事时间转变的关键在于：(1)作家着力于表现人物在特定情境下的特殊心态，而不是讲述一个曲折有趣的故事，越是进入人物内心深处，自然时序越不适应；(2)扭曲小说时间，不在于遵循故事自身的因果关系，而在于突出作家的主观情感，借不同时空场面的叠印或对比来获得一种特殊的美感效果。中国小说叙事角度转变的关键在于：(1)限制叙事者的视野，免得因其越位叙述而破坏小说刻意制造的真实感；(2)有意间离作者与叙事者，以造成反讽效果，或者提供另一个审视角度，留给读者更多回味的机会。中国小说叙事结构转变的关键在于：(1)“五四”作家的注重“意旨”，强调艺术个性与表现普通人的日常生活，决定了小说的“非情节化”倾向；(2)“五四”小说“心理化”与“诗化”的趋向，使作家注重人物感受、联想、梦境、幻觉乃至潜意识，追求小说的“情调”、“诗趣”与“意境”。而上述所有这些，都是说书人与听书人所绝对无法理解和接受的。“五四”作家明显不是面向拟想中的“听众”，而是面向每一个孤独的、有一定文化修养的、愿意认真阅读甚至掩卷沉思的“读者”。

第四节　两代人的事业

中国小说叙事模式的转变，基本上是由以梁启超、林纾、吴趼人为代表的与以鲁迅、郁达夫、叶圣陶为代表的两代作家共同完成的。前者于 1902 年创办《新小说》杂志，正式实践其"小说界革命"主张，催生出一大批既不同于中国古代小说、也不同于"五四"以后的现代小说的带有明显过渡色彩的作品，时人称其为"新小说"。后者没有小说革命之类的代表性宣言，但以 1918 年《狂人日记》的发表为标志，在主题、文体、叙事方式等层面全面突破传统小说的藩篱，正式开创了延续至今的中国现代小说。

毫无疑问，"五四"作家和被他们称为"老新党"的新小说家有很大差别——从思想意识到具体的艺术手法。但我仍然倾向于将其放在一起论述，这并非故意贬低"五四"小说的开创意义，而是强调二者的历史联系。实际上，"五四"作家并不讳言其接受新小说的影响。林译小说曾经诱导一大批后来成为"五四"主要作家的青年学生倾心于域外文学，梁启超的小说改良群治论与"五四"作家的"为人生的艺术"大有联系，吴趼人、李伯元、刘鹗、曾朴的小说，更是"五四"作家讨论的主要对象，尽管评价不无偏颇①。至于周氏兄弟模仿过林纾、梁启超、陈冷血的译笔，刘半农、叶圣陶从新小说阵营中冲杀出来，更是人所共知的事实。把这两代人作为一个整体看待，目的是强调其或多或少接受域外小说的影响，或自觉或不自觉地背离传统文学，开始寻求新的更富表现力的艺术形式。

① 参阅许寿裳：《亡友鲁迅印象记·杂谈名人》；郭沫若：《少年时代·我的童年》；周作人的《知堂文集·我学国文的经验》和《瓜豆集·关于鲁迅之二》，以及《新青年》三、四卷上刊载的胡适、钱玄同讨论中国小说的一组书信。

从"纯文学"角度考虑,晚清一代作家是不幸的,既没有明清小说独具一格的成熟,也没有"五四"小说前途无量的生气,即使"四大名著"艺术上也相当粗糙。这种"粗糙",往往并非作家才华贫乏所致,而是探索者不可避免的"步履蹒跚"。如果换一个角度,从"小说史"着眼,这一代作家又是得天独厚。谁要是想探讨中国现代小说与古代小说的联系与区别、研究域外小说是如何传入并影响中国,以及中国小说嬗变的内在机制,都不可能绕开这一代人。在追寻这一代人苦恼与欢乐的心路历程时,我们可以很明显地触摸到中国小说发展的"脉搏"。反过来,如果漠视这一代人的努力,那么,"五四"作家的成功,很容易被"误读"为只是域外小说的"移植"。

从表面上看,晚清作家与"五四"作家的区别,在于后者比前者更多地借鉴域外小说的技巧。如此描述,中国小说叙事模式的转变,也就成了中国作家逐步接受域外小说的过程,这未免把原本十分复杂的文学接受与嬗变简单化了。晚清作家受社会思潮的制约,无力突破"中体西用"的格局,幻想接受新技巧而保留旧道德。殊不知离弃了对个人内心生活的关注而学第一人称叙事,或者抛开现代人思维的跳跃与作家主体意识的强化而学叙述时间的变形,一切都成了变换"布局"之类的小把戏。周作人之谈"直译"、说"模仿",以及鲁迅、茅盾之主张在学思想的同时学技法[①],都是把域外小说的"内容"与"形式"作为有机整体来接受。晚清作家与"五四"作家的距离,不在具体的表现技巧,而在支配这些技巧的价值观念与思维方法。基于作家对"世界"以及"自我"认识的变革,小说叙事模式的转变才可能真正实现。"五四"作家突出小说中的非情节因素,借用容易产生强烈情感色彩的第一人称叙事(包括日记体与书信体),以及根据人物

① 参阅周作人:《点滴·序言》和《日本近三十年小说之发达》;茅盾:《新文学研究者的责任与努力》;鲁迅:《关于翻译的通信》。

内心感受重新剪辑情节时间，这一切都是为了突出作家的主观感受和艺术个性。而所有这些，离开了“五四”时期的个性主义思潮，很难得到满意的解释。

高度评价作为整体的小说叙事模式的转变，不等于排斥每一部采用传统叙事方式的作品（比如《阿Q正传》便是采用传统的全知叙事）。就具体作品而言，没有理由认定，采用新的叙事方式，就能保证作品的艺术价值。但作为一个时代的文学，由单一的叙事时间、叙事角度、叙事结构，发展到多种叙事时间、叙事角度、叙事结构，无疑为作家之创作更能适合现代人审美趣味的优秀作品提供了可能性。

现代小说所采用的各种叙事技巧，“五四”时代都有人尝试，似乎“转变”已彻底完成。但实际上，不少“五四”作家并没有真正理解新的叙事模式的美学功能，只是模仿其表面特征。因而，随着作家的走向成熟，采用新的叙事模式的热情反而有所下降。并非三四十年代中国小说艺术没有进展甚至倒退，而是原先激动人心的“突破”中潜伏着危机。“五四”小说大都语调直率夸张，难得冷静沉潜之作；而身边小说的流于情感宣泄，散文化小说的篇幅短小，都无法表现较为广阔的社会人生，也难于深入发掘并体现新的叙事模式的美学功能。尽管有个别作家意识到这一点，但这种“偏颇”，三十年代以后才明显得到纠正。

“五四”作家对小说形式的高度敏感，以及尝试各种叙事方式的热情，三十年代以后，转为各种更加个性化的艺术探索。总体而言，三四十年代的中国小说，艺术上比晚清或“五四”时期更为成熟。比如，长篇小说中，茅盾、老舍、巴金、李劼人的成就最为突出，中、短篇小说则有沈从文、张天翼、萧红、张爱玲的创作值得夸耀。至于延续晚清新小说血脉的张恨水，以及重提民间说书传统的赵树理，其努力昭示了小说发展的另一种趋向。只是限于本书体例，所有这些都没能展开论述。

选择"中国小说之转型"作为论述的主体，不免冷淡了具体作家的艺术成就。之所以如此陈说，很大程度是意识到晚清开启的"小说界革命"，深刻地影响了整个二十世纪中国小说的发展进程。倘若作"长时段"的考察，这一"继往开来"的关键时刻，值得认真评说。相对而言，鲁迅等人的艺术贡献，在考察整个二十世纪中国文学进程时，将显得更为清晰。因此，这里以"转型"为结语，将中国小说转型后进一步的发展，留给以后的著述。

参考文献

说明：本书目的编制，除为研究者提供线索外，也希望借此表达对先行者的谢意，故只开列与本书的写作有直接关联者；限于篇幅，不列单篇论文、也不列工具书以及作为研究对象的散文、小说和相关文论；在文学史著的意义上，收录部分研究对象的文集（所列书目，按书名汉语拼音第一个字母顺序排列）。

A

《阿英文集》，北京三联书店 1981 年版。

C

李贽：《藏书》，中华书局 1974 年版。
孙楷第：《沧州后集》，中华书局 1985 年版。
郑振铎：《插图本中国文学史》，人民文学出版社 1957 年版。
康有为：《长兴学记·桂学答问·万木草堂口说》，中华书局 1988 年版。
王士禛：《池北偶谈》，中华书局 1982 年版。
包天笑：《钏影楼回忆录》，香港大华出版社 1971 年版。
林纾：《春觉斋论文》，见《论文偶记·初月楼古文绪论·春觉斋论文》。
叶幼明：《辞赋通论》，湖南教育出版社 1991 年版。

D

焦循：《雕菰集》，道光四年仪征阮亨刻本。
周绍良等编：《敦煌变文论文集》，上海古籍出版社 1982 年版。
王重民：《敦煌遗书论文集》，中华书局 1984 年版。

E

陈平原等编：《二十世纪中国小说理论资料》第一卷，北京大学出版社 1989

年版。
陈平原:《二十世纪中国小说史》第一卷,北京大学出版社 1989 年版。

G

一粟编:《古典文学研究资料汇编·红楼梦卷》,中华书局 1963 年版。
徐士年:《古典小说论集》,上海古典文学出版社 1956 年版。
乐蘅军:《古典小说散论》,台北纯文学出版社 1977 年版。
冯沅君:《古剧说汇》,上海商务印书馆 1947 年版。
余嘉锡:《古书通例》,上海古籍出版社 1985 年版。
钱钟书:《管锥编》,中华书局 1979 年版。
章太炎:《国故论衡》,上海大共和日报馆 1912 年版。

H

林纾:《韩柳文研究法》,香港龙门书店 1969 年版。
吴文治:《韩愈资料汇编》,中华书局 1983 年版。
韩兆琦、吕伯涛:《汉代散文史稿》,山西人民出版社 1986 年版。
姜书阁:《汉赋通义》,齐鲁书社 1989 年版。
张溥著、殷孟伦注:《汉魏六朝百三家集题辞注》,人民文学出版社 1981 年版。
余英时:《〈红楼梦〉的两个世界》,台北联经出版公司 1981 年版。
李希凡、蓝翎:《〈红楼梦〉评论集》,人民文学出版社 1973 年版。
俞平伯:《〈红楼梦〉研究》,上海棠棣出版社 1952 年版。
刘梦溪:《红学》,文化艺术出版社 1990 年版。
王若虚:《滹南遗老集》,"四部丛刊"影涵芬楼钞本。
《胡适古典文学研究论集》,上海古籍出版社 1988 年版。
《胡小石论文集续编》,上海古籍出版社 1991 年版。
胡士莹:《话本小说概论》,中华书局 1980 年版。
陈乃乾编:《黄梨洲文集》,中华书局 1959 年版。

J

陈寅恪:《金明馆丛稿初编》,上海古籍出版社 1980 年版。

陈寅恪:《金明馆丛稿二编》,上海古籍出版社 1980 年版。

孙述宇:《〈金瓶梅〉的艺术》,香港明报出版部 1983 年版。

侯忠义等编:《〈金瓶梅〉资料汇编》,北京大学出版社 1985 年版。

黄霖编:《〈金瓶梅〉资料汇编》,中华书局 1987 年版。

徐朔方编:《〈金瓶梅〉西方论文集》,上海古籍出版社 1987 年版。

朱自清:《经典常谈》,北京三联书店 1980 年版。

皮锡瑞:《经学历史》,中华书局 1959 年版。

王国维:《静庵文集》,1905 年刊本。

孙佳讯:《〈镜花缘〉公案辨疑》,齐鲁书社 1984 年版。

L

钱谦益:《列朝诗集小传》,上海古籍出版社 1983 年版。

刘叶秋:《历代笔记概述》,中华书局 1980 年版。

朱维铮校注:《梁启超清学史二种》,复旦大学出版社 1985 年版。

朱一玄编:《〈聊斋志异〉资料汇编》,中州古籍出版社 1985 年版。

《柳诒徵史学论文续编》,上海古籍出版社 1991 年版。

《鲁迅全集》,人民文学出版社 1981 年版。

《鲁迅小说史大略》,陕西人民出版社 1981 年版。

王瑶:《鲁迅作品论集》,人民文学出版社 1984 年版。

柳存仁编:《伦敦所见中国小说书目提要》,书目文献出版社 1982 年版。

王充撰、刘盼遂集解:《论衡集解》,北京古籍出版社 1957 年版。

吴晗等:《论〈金瓶梅〉》,文化艺术出版社 1984 年版。

刘大櫆、吴德旋、林纾:《论文偶记·初月楼古文绪论·春觉斋论文》,人民文学出版社 1959 年版。

M

宗白华:《美学与意境》,人民出版社 1987 年版。

钱仲联:《梦苕庵清代文学论集》,齐鲁书社 1983 年版。

高罗佩(R . H . Van Gulik)著、杨权译:《秘戏图考》,广东人民出版社 1992

年版。
蔡景康编选:《明代文论选》,人民文学出版社 1993 年版。
浦安迪(Anderw Plaks)著、沈亨寿译:《明代小说四大奇书》,中国和平出版社 1993 年版。
林辰:《明末清初小说述林》,春风文艺出版社 1988 年版。
谢国桢:《明清笔记谈丛》,上海古籍出版社 1981 年版。
方正耀:《明清人情小说研究》,华东师范大学出版社 1986 年版。

N

赵翼:《廿二史札记》,上海世界书局 1939 年版。

P

姜书阁:《骈文史论》,人民文学出版社 1986 年版。
张仁青:《骈文学》,台北文史哲出版社 1984 年版。
《浦江清文录》,人民文学出版社 1989 年版。

Q

陈平原:《千古文人侠客梦——武侠小说类型研究》,人民文学出版社 1992 年版。
钱大昕:《潜研堂集》,上海古籍出版社 1989 年版。
商衍鎏:《清代科举考试述录》,北京三联书店 1983 年版。
王德昭:《清代科举制度研究》,中华书局 1984 年版。
梁启超:《清代学术概论》,见《梁启超论清学史二种》。
李汉秋等:《清代小说》,安徽教育出版社 1989 年版。
张舜徽:《清人笔记条辨》,中华书局 1986 年版。
张舜徽:《清人文集别录》,中华书局 1963 年版。
陈鸿墀纂:《全唐文纪事》,上海古籍出版社 1987 年版。

R

顾炎武著、黄汝成集释:《日知录集释》,上海世界书局 1936 年版。

何泽翰:《〈儒林外史〉人物本事考略》,上海古籍出版社 1985 年版。
李汉秋编:《〈儒林外史〉研究资料》,上海古籍出版社 1984 年版。

S

陈曦钟等辑校:《〈三国演义〉会评本》,北京大学出版社 1986 年版。
朱一玄等编:《〈三国演义〉资料汇编》,百花文艺出版社 1983 年版。
冯友兰:《三松堂学术文集》,北京大学出版社 1984 年版。
谭正璧编:《三言两拍资料》,上海古籍出版社 1980 年版。
胡应麟:《少室山房笔丛》,上海古籍出版社 1993 年版。
刘知幾撰、浦起龙释:《史通通释》,上海古籍出版社 1978 年版。
张舜徽:《史学三书平议》,中华书局 1983 年版。
刘义庆撰、余嘉锡笺疏:《世说新语笺疏》,中华书局 1983 年版。
刘永济:《十四朝文学要略》,黑龙江人民出版社 1984 年版。
陈衍:《石遗室论文》,无锡国学专修学校 1936 年刊行。
何心:《水浒研究》,上海古籍出版社 1985 年版。
陈曦钟等辑校:《〈水浒传〉会评本》,北京大学出版社 1981 年版。
陈汝衡:《说书史话》,人民文学出版社 1987 年版。
叶德辉:《书林清话》,中华书局 1987 年版。
潘永因编:《宋稗类钞》,书目文献出版社 1985 年版。
陶秋英编选:《宋金元文论选》,人民文学出版社 1984 年版。
李啸仓:《宋元伎艺杂考》,上海上杂出版社 1953 年版。
孙楷第:《俗讲、说话与白话小说》,作家出版社 1956 年版。

T

钱钟书:《谈艺录》,中华书局 1984 年版。
《汤用彤学术论文集》,中华书局 1983 年版。
向达:《唐代长安与西域文明》,北京三联书店 1979 年版。
孙昌武:《唐代古文运动通论》,百花文艺出版社 1984 年版。
程毅中:《唐代小说史话》,文化艺术出版社 1990 年版。

刘开荣:《唐代小说研究》,上海商务印书馆 1956 年版。
李剑国:《唐前志怪小说史》,南开大学出版社 1984 年版。
李宗为:《唐人传奇》,中华书局 1985 年版。
王梦鸥校释:《唐人小说校释》,台北正中书局 1989 年版。
高步瀛编:《唐宋文举要》,上海古籍出版社 1982 年版。
郑樵:《通志略》,上海古籍出版社 1990 年版。
吴孟复:《桐城文派述论》,安徽教育出版社 1992 年版。
刘声木:《桐城文学源流考·撰述考》,黄山书社 1989 年版。

W

康有为:《万木草堂口说》,见《长兴学记·桂林答问·万木草堂口说》。
陈少棠:《晚明小品论析》,香港波文书局 1981 年版。
陈万益:《晚明小品与明季文人生活》,台北大安出版社 1992 年版。
阿英:《晚清小说史》,人民文学出版社 1980 年版。
胡国瑞:《魏晋南北朝文学史》,上海文艺出版社 1980 年版。
遍照金刚:《文镜秘府论》,人民文学出版社 1975 年版。
章学诚:《文史通义》,上海书店 1988 年版。
范文澜注:《文心雕龙注》,人民文学出版社 1978 年版。
周振甫注:《文心雕龙注释》,人民文学出版社 1981 年版。
姚永朴:《文学研究法》,黄山书社 1989 年版。
吴讷、徐师曾:《文章辨体序说·文章明辨序说》,人民文学出版社 1962 年版。
陈骙、李涂:《文则·文章精义》,人民文学出版社 1960 年版。
胡适:《五十年来中国之文学》,见《胡适古典文学研究论集》。

X

叶适:《习学记言序目》,中华书局 1977 年版。
叶德均:《戏曲小说丛考》,中华书局 1979 年版。
郑明娳:《〈西游记〉探源》,台北文开出版公司 1982 年版。
刘荫柏编:《〈西游记〉研究资料》,上海古籍出版社 1990 年版。

谭家健、郑君华:《先秦散文纲要》,山西人民出版社 1987 年版。
吕思勉:《先秦学术概论》,中国大百科全书出版社 1985 年版。
程千帆:《闲堂文薮》,齐鲁书社 1984 年版。
钱基博:《现代中国文学史》,岳麓书社 1986 年版。
阿英:《小说三谈》,上海古籍出版社 1979 年版。
王德威:《小说中国》,台北麦田出版公司 1993 年版。

Y

阮元:《揅经室集》,中华书局 1993 年版。
刘熙载:《艺概》,上海古籍出版社 1978 年版。
包世臣:《艺舟双楫》,上海世界书局 1936 年版。
梁启超:《饮冰室合集》,上海中华书局 1932 年版。
颜之推撰、王利器集解:《颜氏家训集解》,上海古籍出版社 1980 年版。
叶昌炽撰、柯昌泗评:《语石·语石异同评》,中华书局 1994 年版。
《余嘉锡论学杂著》,中华书局 1977 年版。
陈寅恪:《元白诗笺证稿》,上海古典文学出版社 1958 年版。
王利器辑:《元明清三代禁毁小说戏曲史料》(增订本),上海古籍出版社 1981 年版。

Z

《章太炎全集》(三至六卷),上海人民出版社 1984—1986 年版。
《章学诚遗书》,文物出版社 1985 年版。
郭绍虞:《照隅室古典文学论集》,上海古籍出版社 1983 年版。
《郑振铎古典文学论文集》,上海古籍出版社 1984 年版。
王瑶:《中古文学史论》,北京大学出版社 1986 年版。
曹道衡:《中古文学史论文集》,中华书局 1986 年版。
韩南(Patrick D. Hanan)著、尹慧珉译:《中国白话小说史》,浙江古籍出版社 1989 年版。
戈公振:《中国报学史》,中国新闻出版社 1985 年版。

小南一郎著、孙昌武译:《中国的神话传说与古小说》,中华书局1993年版。
高罗佩(R. H. Van Gulik)著、李零等译:《中国古代房内考》,上海人民出版社1990年版。
褚斌杰:《中国古代文体概论》,北京大学出版社1984年版。
胡念贻:《中国古代文学论稿》,上海古籍出版社1987年版。
鲁德才:《中国古代小说艺术论》,百花文艺出版社1988年版。
夏志清著、胡益民等译:《中国古典小说导论》,安徽文艺出版社1988年版。
聂绀弩:《中国古典小说论集》,上海古籍出版社1981年版。
董乃斌:《中国古典小说的文体独立》,中国社会科学出版社1994年版。
方汉奇:《中国近代报刊史》,山西人民出版社1981年版。
舒芜等编选:《中国近代文论选》,人民文学出版社1981年版。
陈子展:《中国近代文学之变迁》,上海中华书局1929年版。
黄霖等编:《中国历代小说论著选》(上、下),江西人民出版社1982、1985年版。
钱穆:《中国近三百年学术史》,中华书局1986年版。
瞿兑之:《中国骈文概论》,见《中国文学八论》。
方孝岳:《中国散文概论》,见《中国文学八论》。
陈柱:《中国散文史》,上海商务印书馆1937年版。
郭豫衡:《中国散文史》(上、中),上海古籍出版社1986、1993年版。
张仲礼著、李荣昌译:《中国绅士》,上海社会科学院出版社1991年版。
赵聪:《中国四大小说之研究》,香港友联出版公司1979年版。
刘麟生等:《中国文学八论》,上海世界书局1936年版。
郭绍虞:《中国文学批评史》,上海古籍出版社1979年版。
罗根泽:《中国文学批评史》,上海古籍出版社1984年版。
侯忠义编:《中国文言小说参考资料》,北京大学出版社1985年版。
侯忠义等:《中国文言小说史稿》(上、下),北京大学出版社1990、1993年版。
郑振铎:《中国文学研究》,作家出版社1957年版。
蔡元培等:《中国新文学大系导论集》,上海良友复兴图书印刷公司1940年版。
周作人:《中国新文学的源流》,北平人文书店1932年版。
侯健:《中国小说比较研究》,台北东大图书公司1983年版。

赵景深:《中国小说丛考》,齐鲁书社 1983 年版。
北京大学中文系:《中国小说史稿》,人民文学出版社 1978 年版。
马幼垣:《中国小说史集稿》,台北时报文化出版公司 1987 年版。
孔另境辑:《中国小说史料》,上海古籍出版社 1982 年版。
《中国小说史略》,见《鲁迅全集》第九卷。
内田道夫编、李庆译:《中国小说世界》,上海古籍出版社 1992 年版。
陈平原:《中国小说叙事模式的转变》,上海人民出版社 1988 年版。
石昌渝:《中国小说源流论》,北京三联书店 1994 年版。
曹聚仁:《中国学术思想史随笔》,北京三联书店 1986 年版。
张秀民:《中国印刷史》,上海人民出版社 1989 年版。
胡适:《中国章回小说考证》,大连实业印书馆 1942 年版。
冯友兰:《中国哲学史新编》,人民出版社 1985 年版。
刘师培:《中国中古文学史·论文杂记》,人民文学出版社 1984 年版。
舒芜:《周作人的是非功过》,人民文学出版社 1993 年版。
《周作人回忆录》,湖南人民出版社 1982 年版。
黎靖德编:《朱子语类》,中华书局 1986 年版。

大木康:《明末のはぐれ知識人:馮夢龍と蘇州文化》,东京讲谈社 1995 年版。
金文京:《三國志演義の世界》,东京东方书店 1993 年版。
小南一郎:《西王母と七夕伝承》,东京平凡社 1991 年版。
荒井健编:《中華文人の生活》,东京平凡社 1994 年版。
Keith McMahon, *Misers, Shrews, and Polygamists: Sexuality and Male-female Relations in Eighteenth-century Chinese Fiction*, Duke University Press, 1995.

生命中必须承受的“重”

——《中国散文小说史》新版后记

这是一本“老书”，可对于许多读者来说，并非“第二次握手”。

说“老书”，那是因为，此书的原型乃上海人民出版社 1998 年推出的《中华文化通志·艺文典·散文小说志》，此次重刊，只是改正了若干错别字。曾荣获第四届国家图书奖荣誉奖的《中华文化通志》，是一套印刷精美的大书，共一百零一卷，售价人民币六千元。这样的大型丛书，自有其特定用途，比如作为外交场合的礼品，或入藏国内外各大图书馆；至于一般读者，我相信一开始就不在出版社考虑之列。可读书人都明白，同样是书，陈列在图书馆与搁在自家书房，命运大不相同。这就难怪，到目前为止，对于我的这册“老书”，知者、读者、评者全都寥寥。

这回的“老书新刊”，除了感谢气魄宏大的“中华文化通志”编委会，如果不是他们的热情邀请与严厉督促，就不会有此书的诞生；还得感谢上海人民出版社，没有他们的慧眼相识，此书也只能酣睡于图书馆的十里书香中。

对悠久而瑰丽的中国文学略有了解者，大概都明白，用三十多万字的篇幅，描述两千年来“散文”、“小说”两大文类在中国的演进，不是一件容易的事情。当初不自量力，迎接此等“挑战”；以致好几回梦中惊醒，担心无法完成任务。幸亏夏君不断晓以大义，方才挺了过来。因此，旁人评说的是作品的优劣，我则更看重写作的过程——此

书的撰写，不仅促成我学术视野、趣味及笔调的转化，更让我深刻体会到生命中必须承受的“重”。

按照丛书编委会的统一规定，各卷不设前言、后记。可我的习惯是，每写完一部书稿，总喜欢信笔涂鸦。“对于我来说，这最后的闲笔，并非无关紧要。感觉上就像吃饺子，非‘原汤化原食’不可。”于是自作主张，略为变通，撰短文《不是后记》。刊1996年4月12日《南方周末》。其中有这么一段：“本以为全书完稿那一刻，会有戏剧性的场面，比如说大哭或者狂笑。三年辛苦，毕竟不寻常。可实际上，什么‘故事’也没有发生。如此平淡的结局，连我自己都大失所望。只记得当时伸了一下懒腰，小心翼翼地将文件复制到软盘上，然后便散步去了。”

当初的压力与惶惑是真的，结尾的闲散与平淡也是真的，不是吹嘘“举重若轻”，而是久而久之，感觉也都麻木了。或许，这就是人生。

写大书难，写高度浓缩的小书也不容易——即使不说更难。记得韩愈《进学解》有这么两句：“记事者必提其要，纂言者必钩其玄。”对于史家来说，提要钩玄，既需史料丰富，更得见识卓越。而这，不只牵涉学问功底，还有学术表达的能力。比起一眼就能看穿的“贯通古今”以及“穿越文类”的努力，我更愿意谈谈本书的述学文体。

对于讲究文章书写的人来说，“辞达而已”、“要言不烦”，那可是很高的境界。太松则累赘，太紧则枯涩，其中的分寸感，不是很好掌握。更何况我的论述对象，包括“古典”与“现代”（丛书编委会原本规定，所论截止于辛亥革命，我则要求延伸到1940年代末，目的是让古今之间“血脉贯通”），这就更得直面文言与白话之间的巨大张力。在一部学术著作中，既有明白如话的自家论述，又有佶屈聱牙的古人文章，还有作为参照系的曲里拐弯的欧化语，三者之间如何协调？在日后撰写的《现代中国的述学文体——以“引经据典”为中心》（《文学评论》2001年4期）中，我曾提及：“胡适《中国哲学史大纲》所标举的先

引原文,后加白话解说的方法,虽被后世大多数学者所接纳,但不知不觉中,解说文字不再'明白如话',而是略带'混和散文的朴实与骈文的华美'的文言腔。原因是,倘若正文(白话)的质朴清新与引语(文言)之靡丽奇崛之间落差过大,作者与读者都会感觉不舒服。也许是耳濡目染,古书读多了,落笔为文必定趋于'雅健';但也不排除作者意识到此中隔阂,借调整文体来填平鸿沟。"这段话,既是历史描述,也是夫子自道。而我之意识到此中缝隙,以及有意识地调整述学文体,正是基于撰写本书的经验。

在我看来,学术著作并非只是"观点"加"材料",同样必须讲求"修辞"。正因为对述学文体略有考虑,我不太喜欢对旧作修修补补。不妥的段落可以删去,错漏之处应该更正,但如果伤及筋骨,则只能暂时搁置。因为,在我看来,任何文章(著作)的完成,都与学术机遇以及撰述时的心境密切相关。过了这个村,就没那个店。除非你花很多时间"沉潜把玩",否则,回不到原先那个思路,很难接得天衣无缝。与其新旧混杂,不如另裁新衣,或干脆打个显眼的补丁,让读者自己去鉴别。这也是我同意出版社的建议,只改错别字的缘故。

不改不等于自我陶醉,这些年,我在小说研究方面确实工作不力,但谈论散文,则颇有创获。比如,2000年百花文艺出版社出版的《中国散文选》,以及即将由三联书店推出的《从文人之文到学者之文——明清散文研究》,便体现我这方面的努力。

真希望有一天,我能有精力与勇气,将此书重写一遍。若如是,则乐莫大焉。

陈平原

2004年2月9日于京西圆明园新居